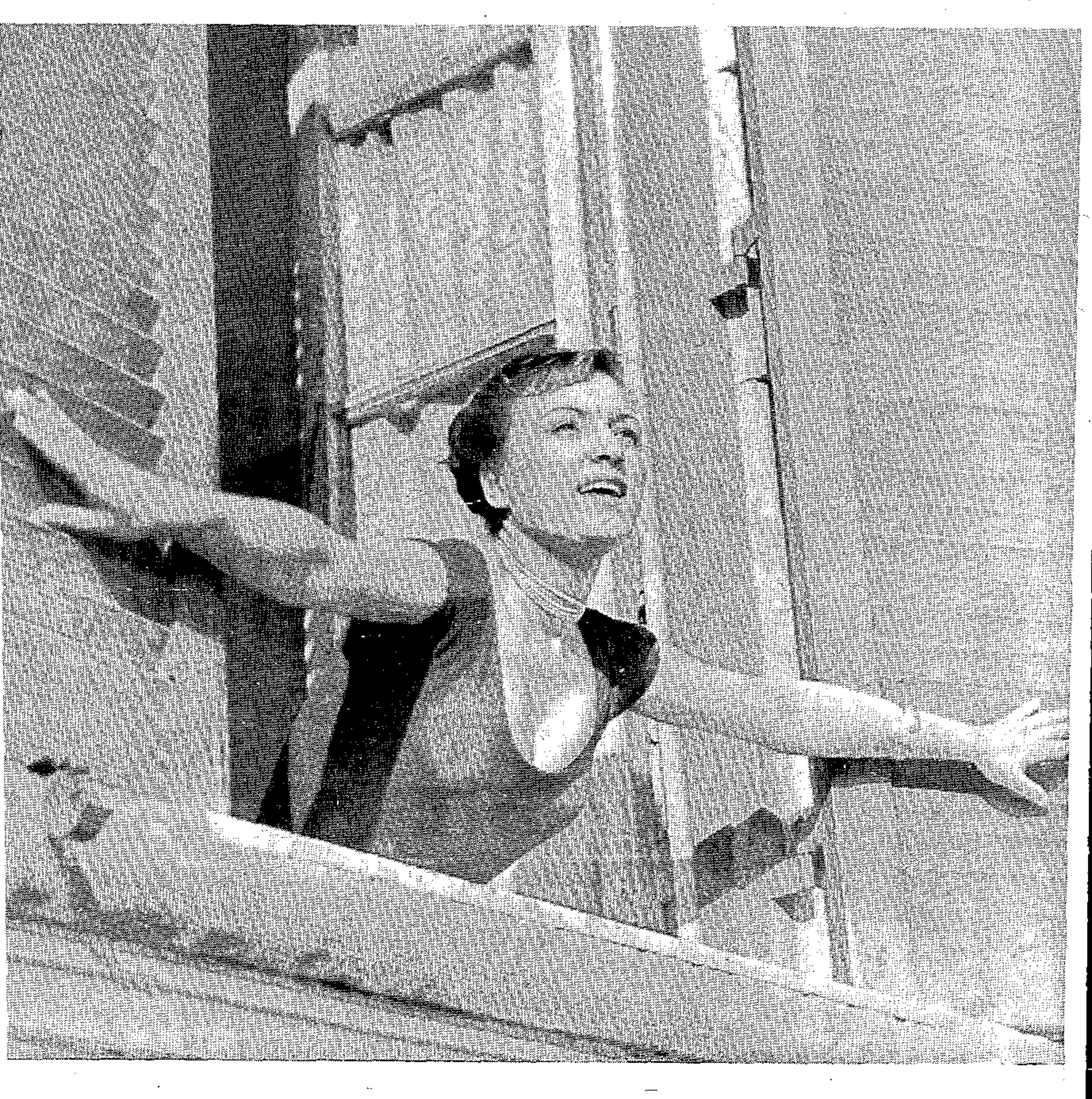
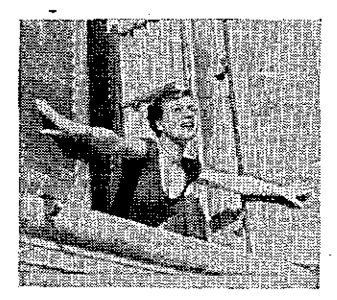
CAHIERS DU CINÉMA



68 ⋆ REVUE MENSUELLE DU CINÉMA • FÉVRIER 1957 ⋆ 68



NOTRE COUVERTURE



L'AMORE IN CITTA (L'AMOUR A LA VILLE) est le premier film à avoir autant de metteurs en scène célèbres. En effet Michelangelo Antonioni, Federico Fellini, Dino Risi, Cesare Zavattini, Francesco Maselli et Alberto Lattuada ont réalisé les différentes parties de cette nouvelle expérience du néo-réalisme italien. L'image qui illustre notre couverture est extraite de *Les italiens se retournent,* le sketch de Alberto Lattuada. (Production FARO FILM distribuée par LES FILMS DU CENTAURE).

Ne manquez pas de prendre

p. 53

LE CONSEIL DES DIX

Cahiers du Cinéma

Février 1957 — Tome XII - N° 68

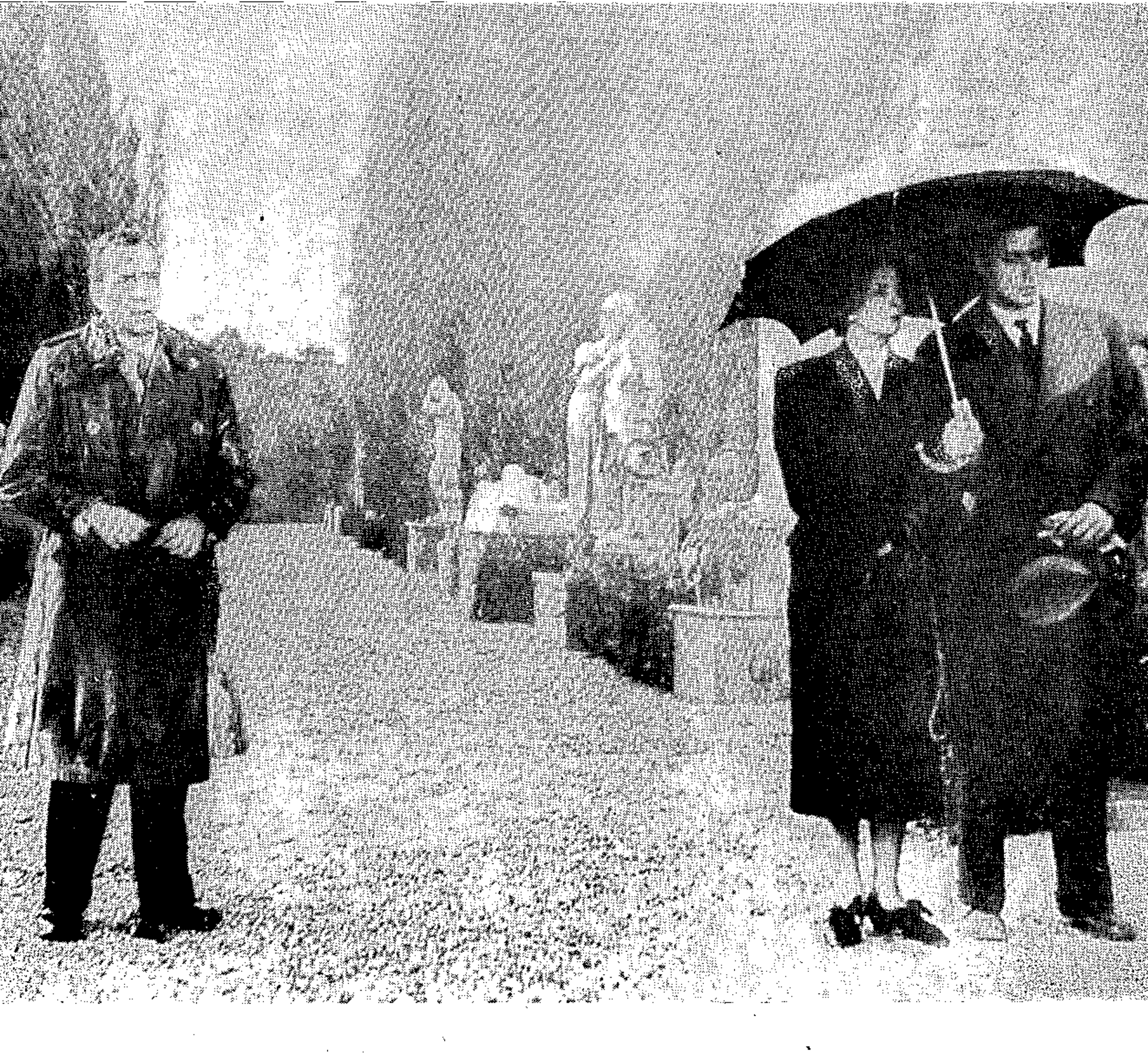
SOMMAIRE

Les Films

★

CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle du Cinéma et du Télé-cinéma, 146, Champs-Elysées, PARIS (8e) - Elysées 05-38 - *Rédacteurs en chef :* André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze et Lo Duca.

Directeur-gérant : L. Keigel.



Qui ne porte ce mois-ci le deuil d'Humphrey Bogart ?

Nul plus que Bogart n'a incarné l'imminence de la mort

MORT D'HUMPHREY BOGART

PAR ANDRE BAZIN

Qui ne porte ce mois-ci le deuil d'Humphrey Bogart mort à 56 ans d'un cancer de l'œsophage et d'un demi-million de whiskies ? La disparition de James Dean a touché principalement les moins de 20 ans du sexe féminin, celle de Bogey affecte leurs parents ou du moins leurs frères aînés et c'est surtout un deuil pour les hommes. Plus séducteur que séduisant, Bogart plaisait aux femmes *dans* les films; nulle crainte qu'il laisse comme Valentino ou James Dean des millions de veuves; pour le spectateur il me semble avoir été davantage le héros auquel on s'identifie que celui qu'on aime. La popularité de Bogart est virile. Les femmes peuvent le regretter mais je sais des hommes qui le pleureraient n'était l'incongruité du sentiment sur la tombe de ce dur. Ni fleurs, ni couronnes.

J'arrive un peu tard pour y aller de mon oraison funèbre. On a déjà beaucoup écrit sur Bogart, sa personne et son mythe. Mais nul mieux peut-être que Robert Lachenay voici plus d'un an déjà (CAHIERS DU CINEMA N° 52, novembre 1955) dont je ne puis me retenir de citer ces lignes prémonitoires :

« *Chaque début de phrase révèle une denture vagabonde. La crispation de sa mâchoire évoque irrésistiblement le rictus d'un cadavre gai, l'expression dernière d'un homme triste qui s'évanouirait en souriant. C'est bien là le sourire de la mort.* »

Il apparaît clairement maintenant en effet que nul plus que Bogart n'a, si j'ose ainsi écrire, incarné l'immanence de la mort, son imminence aussi. Pas tant du reste de celle qu'on donne ou qu'on reçoit que du cadavre en sursis qui est en chacun de nous. Et si sa mort nous touche de si près, si intimement c'est que la raison d'être de sa vie était en quelque sorte de survivre. Ainsi en lui le triomphe de la mort est double puisque victorieux moins de la vie que de la résistance à la mort.

On me comprendra peut-être mieux si j'oppose son personnage à Gabin (auquel on pourrait d'ailleurs par tant d'autres points le comparer). L'un et l'autre sont des héros de la tragédie cinématographique moderne, mais avec Gabin (je parle naturellement de celui du *Jour se lève* ou de *Pépé le Moko*) la mort est au bout du compte, à la fin de l'aventure, implacable au rendez-vous. Le destin de Gabin c'est justement d'être trompé par la vie. Mais Bogart est l'homme d'*après* le destin. Quand il entre



Il ne laisse qu'une veuve : Lauren Bacall, que l'on voit ici avec lui dans *The Big Sleep*, d'Howard Hawks

dans le film c'est déjà l'aube blême du lendemain; dérisoirement victorieux du macabre combat avec l'ange, le visage marqué par ce qu'il a vu et la démarche lourde de tout ce qu'il sait, ayant dix fois triomphé de sa mort il survivra bien sans doute pour nous une fois de plus.

LE VISAGE DE LA MORT

Ce n'est pas le moins admirable du personnage de Bogart que son affinement par la décrépitude. Ce dur n'a jamais brillé sur l'écran par la force physique ou la souplesse acrobatique. Ni Gary Cooper, ni Douglas Fairbanks ! Ses succès de gangster ou de détective il les doit d'abord à sa capacité d'encaisser, ensuite à sa perspicacité. L'efficacité de son coup de poing témoigne moins de sa force que de son sens de la repartie. Il le place bien certes, mais surtout au bon moment. Il frappe peu mais toujours à contre-pied. Et puis il y a le revolver qui devient entre ses mains une arme quasi intellectuelle, l'argument qui désarçonne.

Mais ce que je veux dire c'est que les visibles stigmates marquant de plus en plus le personnage depuis une dizaine d'années ne faisaient qu'accentuer une faiblesse congénitale. En ressemblant de plus en plus à sa mort c'est de lui-même que Bogart achevait le portrait. On n'admirera jamais assez sans doute le génie de cet acteur qui sut nous faire aimer et admirer en lui l'image même de notre décomposition. Comme meurtri chaque fois un peu plus par tous les mauvais coups reçus dans les films antérieurs il était devenu en couleurs, l'être extraordinaire à l'estomac éructant, jaunâtre, crachant ses dents, tout juste bon pour les sangsues des marigots et qui mènera pourtant l'*African Queen* à bon port. Et souvenez-vous de ce visage pourri témoignant aux procès des officiers du *Caine*. Il était visible que la mort ne pouvait plus depuis longtemps atteindre de l'extérieur l'être qui, depuis longtemps, l'avait ainsi intériorisée.

On a, à juste titre, souligné le caractère « moderne » du mythe Bogart et J.-P. Vivet a doublement raison de prendre l'adjectif au sens baudelairien puisque nous admirons justement chez le héros de *La Comtesse aux pieds nus* l'éminente dignité de notre pourriture. Mais je voudrais néanmoins remarquer qu'à cette modernité à longue portée qui assure au personnage de Bogart sa poésie profonde et justifie sans doute son entrée dans la légende répond à l'échelle de notre génération une modernité plus précise. Bogart est sans doute typiquement l'acteur mythe de la guerre et de l'après-guerre. Je veux dire des années 1940 à 1955. Certes, sa filmographie fait apparaître quelques 75 films depuis 1930 dont une quarantaine avant *High Sierra* et *Le Faucon maltais* (1941). Mais il n'y tient que des seconds rôles et il est indiscutable que son personnage est né avec ce qu'il est convenu d'appeler le film criminel noir dont il incarnera le héros ambigu. C'est en tout cas pour nous depuis la guerre et spécialement par les films de Huston que Bogart a conquis sa popularité. Or l'on sait d'autre part que les années 1940-1941 marquent justement la seconde grande étape de l'évolution du film américain parlant. 1941 est aussi l'année de *Citizen Kane*. Il faut donc sans doute qu'il y ait quelque harmonie secrète dans la coïncidence de ces événements : la fin de l'avant-guerre, l'avènement d'un certain style romanesque dans l'écriture cinématographique et le triomphe à travers Bogart de l'intériorisation et de l'ambiguïté.

On voit bien en tout cas en quoi Bogart diffère des héros de l'avant-guerre dont Gary Cooper pourrait être le prototype : beau, fort, généreux, exprimant bien davantage l'optimisme et l'efficacité d'une civilisation que son inquiétude. Même les gangsters sont du type conquérant et activiste, héros de western dévoyés, forme



Le dernier plan de son dernier film : *The Harder They Fall* de Mark Robson

négative de l'audace industrieuse. Seul peut-être George Raft laisse entrevoir dès ce temps cette introversion, source d'ambiguïté que le héros du *Grand sommeil* portera au sublime. Dans *Key Largo* Bogart triomphe contre Robinson du dernier gangster d'avant guerre ; par cette victoire c'est probablement enfin quelque chose de la littérature américaine qui pénètre à Hollywood. Non point par le truchement trompeur des scénarios mais par le style humain du personnage. Bogart est peut-être au cinéma la première illustration de « l'âge du roman américain ».

BOGEY EST UN STOIQUE

Il ne faut certes pas confondre l'intériorité du jeu de Bogart avec celle que l'école de Kazan a développée et que Marlon Brando avant James Dean a mis à la mode. Ils n'ont en commun que leur réaction contre le jeu de type psychologique ; mais taciturne comme Brando ou exubérant comme Dean le style Kazan est fondé sur un postulat de spontanéité anti-intellectuel. Le comportement des acteurs s'y veut imprévisible puisqu'il ne traduit plus la logique profonde des sentiments mais extériorise des impulsions immédiates dont le support avec la vie intérieure ne saurait se lire directement. Le secret de Bogart est différent. C'est bien sûr, de Conrad, le silence prudent, le flegme de qui sait les périls des révélations intempestives mais surtout l'insondable vanité de ces sincérités épidermiques. Méfiance et lassitude, sagesse et scepticisme, Bogey est un stoïque.

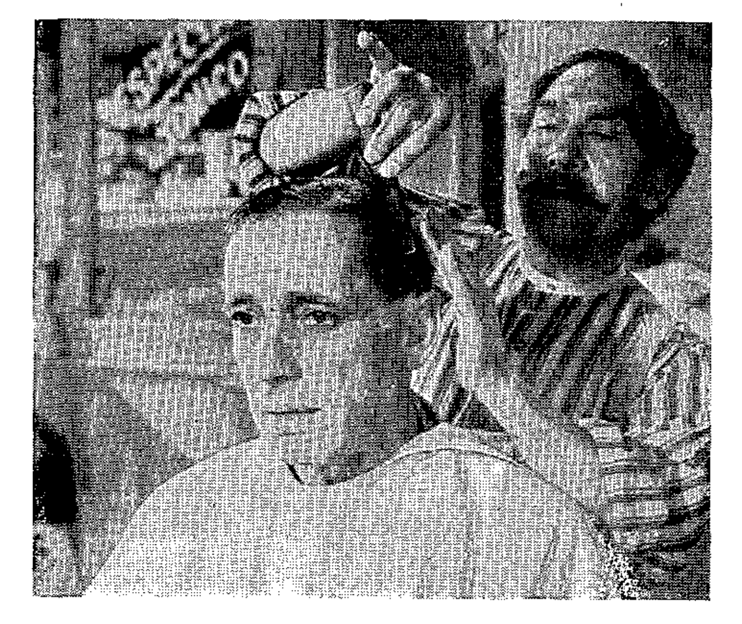
J'admire particulièrement dans son succès qu'il n'ait au fond dépendu en rien du caractère des personnages qu'il a incarnés. Il s'en faut en effet qu'ils soient tous sympathiques. Admettons même que l'ambiguïté morale du Sam Spade du *Faucon*





Entre ses mains le revolver était devenu une arme quasi intellectuelle
(*Across The Pacific — The Big Sleep — Le Trésor de la Sierra Madre*)

Du *Trésor de la Sierra Madre*...



...à *African Queen*...



...et à *Ouragan sur le Caine,* en ressemblant de plus en plus à sa mort, c'est de lui-même que Bogart achevait le portrait



maltais ou du Philip Marlow du *Grand sommeil* tourne dans notre estime à leur avantage, mais comment défendre la triste crapule du *Trésor de la Sierra Madre* ou le sinistre commandant du *Caine* ? Pour quelques rôles de redresseur de torts ou de flegmatique chevalier d'une noble cause, autant sans doute d'exploits moins recommandables sinon franchement odieux. La permanence du personnage se situe donc au-delà de ses rôles ce qui n'est pas le cas d'un Gabin par exemple et ne pouvait l'être non plus d'un James Dean. On voit mal aussi comment Gary Cooper pourrait prétendre à jouer les crapules. L'ambiguïté particulière aux rôles qui firent les premiers succès de Bogart dans le film criminel noir se retrouve donc dans sa filmographie. Les contradictions morales se rencontrent aussi bien à l'intérieur des rôles que dans la permanence paradoxale du personnage entre deux emplois apparemment incompatibles.

Mais n'est-ce pas justement la preuve que *notre sympathie allait, au-delà* même des biographies imaginaires et des vertus morales ou de leur absence, à quelque sagesse plus profonde, à une certaine façon d'accepter l'humaine condition qui peuvent être communes au salaud et au brave, au raté comme au héros. L'homme bogartien ne se définit pas par son respect accidentel ou son mépris des vertus bourgeoises, par son courage ou sa lâcheté, mais d'abord par cette maturité existentielle qui transforme peu à peu la vie en une ironie tenace aux dépens de la mort.

André BAZIN.



Mort ou vivant ? *La fin de Key Largo nous laissait sur cette interrogation. Le cinéma, mémoire des acteurs, nous conservera Bogart vivant*

FEDERICO  FELLINI

I. - LES FEMMES LIBRES DE MAGLIANO

Projet de film

L'idée de ce film m'est venue après la lecture du livre de Mario Tupino, justement intitulé *Les Femmes Libres de Magliano.*

Tupino, écrivain italien, est également médecin à l'hôpital psychiatrique de Magliano, près de Lucca. L'ouvrage retrace une suite d'impressions lyriques et de portraits de folles et de fous, vus et commentés par l'auteur sous un jour poétique.

Ce qui m'a surtout intéressé dans ce livre, c'est la perspective et la lumière d'amour qui baignent ces malheureux. Rien de psychanalytique, rien de technique, nulle référence à telle ou telle conception scientifique ou parascientifique de la folie. Les fous sont examinés dans une lumière de tendresse et la vie de l'asile n'a rien de particulièrement glacé ou technique. C'est tout simplement une sorte de vie monastique.

En bref, le film que je veux faire est celui-ci : l'histoire d'un jeune médecin ayant à peine dépassé la trentaine, que l'hérédité seule a conduit à prendre ses diplômes (fils de médecin, petit fils de médecin, médecin soi-même, phénomène fréquent en Italie), mais sans vocation particulière, sans véritable ferveur en harmonie avec un semblable apostolat. Il s'agit d'un jeune homme intelligent, inquiet... il devrait figurer le prototype d'un certain état d'âme défini qui, en somme, nous concerne tous.

...Homme instruit, sensible, nature tourmentée. Jusqu'ici, depuis son adolescence, il a vécu sur un mode hédoniste, c'est-à-dire sans s'occuper du tout de son métier, sans s'intéresser à la « mission » que comporte sa profession. C'est un jeune qui a tout cueilli, tout pris de ce que la vie lui offrait. Bref, c'est un « vitellone », ceci également entendu dans un sens spirituel, car il n'a pas été uniquement un coureur d'aventures ou d'amours faciles. En somme, son état d'âme est avant tout celui d'un « vitellone » ; une sorte de paresse, de torpeur spirituelle l'amène à chercher, toujours plus bas, quelque chose qui puisse lui fournir un sens plus précis de sa vie.

Ce jeune homme — que nous appellerons Roberto — arrive à l'asile de Magliano où l'envoie son père à la suite de quelque impair commis dans sa ville natale, Bologne. Peut-

être doit-il fuir les conséquences de ses frasques ?... mais nous n'en saurons pas davantage. Quoi qu'il en soit, il est mis en demeure de s'éloigner du théâtre de ses exploits de jeunesse. Son père, ami du directeur de l'asile, l'y expédie nanti d'une lettre de recommandation. Roberto s'y rend à contrecœur, agité de sentiments contraires, dans sa petite Alfa ronflante (car il appartient, naturellement, à une famille aisée et n'a aucun besoin de travailler pour vivre). Néanmoins, en homme cultivé, à la sensibilité toujours en éveil, il apporte à Magliano sa nourriture essentielle : ses livres (livres de poésie, livres « d'honnête homme »).

L'asile se dresse sur une colline, en pleine campagne lucquaise. Lucca est une ville extraordinaire, fabuleuse, avec des églises merveilleuses, typiquement italienne ; chaque pas y réveille une civilisation antique, assoupie depuis des siècles dont l'enchantement joue par la suggestion du souvenir. Ville, par conséquent, qui peut encore bercer, caresser et endormir sournoisement certaines consciences particulièrement sensibles... De l'autre côté, c'est Viareggio, autre petite cité de « vitelloni », avec sa folie carnavalesque d'hiver (le carnaval de Viareggio est célèbre) et son animation extraordinairement palpitante, chaude, en été.

Il y a cinq ou six cents ans l'édifice fut d'abord couvent, puis prison, pour redevenir couvent, puis caserne et à nouveau prison pour abriter enfin cet hôpital psychiatrique. Une série de bâtiments annexes ont proliféré au cours des siècles. La bâtisse est énorme. Elle a l'aspect d'une citadelle, avec son mode de vie propre, son règlement ; tout est confié à la grâce de Dieu, comme beaucoup de choses et tant d'institutions en Italie. Un vieux directeur en est le responsable, un peu cabot, bluffeur et creux, imbu de rhétorique et perdu dans certaines chimères tout à fait surannées.

Puis il y a six ou sept jeunes médecins, totalement éloignés de la portée de leur métier, encore cinq ou six « vitelloni », ayant chacun sa voiture, vivant dans l'attente de la sixième heure du soir, où finit leur service, pour filer, filer à toute vitesse dans leur Alfa, sous les yeux des fous qui les regardent par les fenêtres grillagés, vers Lucca où l'on peut faire une partie de billard, voir une revue ou écouter un concert, ou l'été, vers Viareggio à la recherche d'aventures.

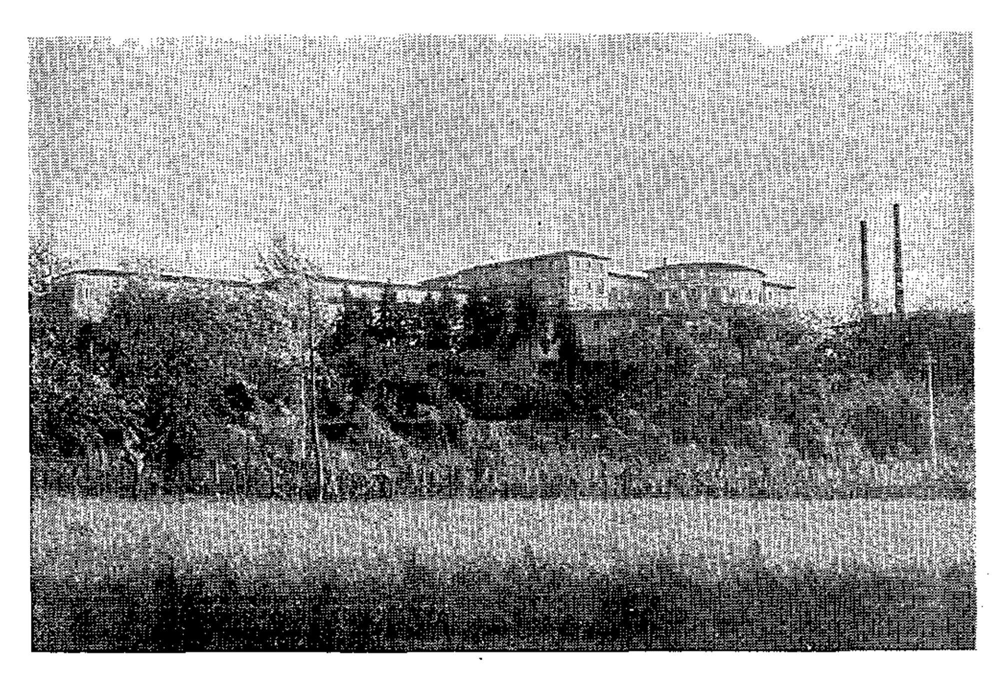
Roberto arrive à Magliano en proie à un malaise à la fois physique et moral, se rebellant intérieurement contre la décision de son père. Et le film est exactement l'histoire d'une année, de la première année que Roberto passe à l'asile, du déroutement alterné de ses expériences personnelles à l'hôpital et, hors de cette vie qu'il repousse et qu'il veut ignorer, de sa recherche intime d'une forme de bonheur encore imprécise, d'une soif de se découvrir et de savoir pour quoi ou pour qui il est né. L'humanité de l'asile est tellement désespérée, tellement contradictoire, si dépourvue pour lui d'attrait, que Roberto, déjà d'un caractère instable, refuse de s'y adapter. Il se borne à signer quelques feuillets le matin et attend, comme les autres que sonne l'heure de s'en aller.

Le film est donc l'histoire d'une année de Roberto à l'asile.

Le jeune homme est à un tournant de son existence où les aventures, en quête d'un ami, en quête d'une femme, les cent pas que l'on fait la nuit en abordant tous les problèmes, même les plus élevés, se font de plus en plus désabusés. Ce mode de vie, cette *attente* de quelque chose qui viendrait du dehors, l'effraient peu à peu, à mesure que grandit cette espèce d'angoisse et qu'il appelle de plus en plus désespérément ce « quelque chose » hors de lui...

D'abord, c'est la rencontre d'une jeune fille. Roberto la découvre à Lucca. Elle est fille de famille, riche, bourgeoise, soupçonneuse, méfiante... vous connaissez ces propriétaires terriens enfermés dans ces maisons légendaires où, pour ne citer qu'un détail, toutes les fenêtres sont obstinément closes dès huit heures du soir. Il y subsiste une telle conception patriarcale de la vie de famille, que, le soir venu, Lucca prend l'aspect d'une ville morte.

Donc, Roberto tombe amoureux d'une jeune fille de ce milieu-là. Elle apporte à la fois une solidité et des espérances, elle représente la famille, une promesse de vie tranquille. Roberto fréquente le père, la mère : il est invité à dîner ; il écoute les conversations et il croit avoir trouvé l'amour sincère qui donnera un sens à sa vie. Mais, finalement, il sent que là n'est pas sa vraie route.



L'hôpital psychiatrique de Magliano

Il continue donc à errer sur d'autres voies, vivant de nouvelles aventures — souvent à l'improviste — la nuit. Entraîné par ses confrères de l'asile, il partira à la poursuite d'une femme dont un jour l'un d'eux aura dit des choses mirifiques. Une fois, c'est la femme de chambre d'un hôtel de Montecatini. Ici, je voudrais introduire une séquence : une « expédition ». Quittant l'asile sur les bruyantes Alfa, le groupe arrive vers 8 heures du soir à l'hôtel de Montecatini. Il fait tout à fait nuit, c'est l'hiver, l'hôtel est fermé ; cette femme de chambre au corps splendide, à la croupe généreuse, vantée par l'un des médecins, n'est pas là. L'établissement est fermé tout est éteint, il fait noir. Nos carabins réveillent alors le concierge qui leur donne l'adresse de la fille, fille de paysans qui, à l'époque de la fermeture, travaille à la campagne. Alors, cette recherche hautement grotesque d'un corps de femme idéalisé se poursuit jusqu'à ce qu'ils parviennent, au fin fond de la brousse, devant une ferme endormie. Là, en face des fenêtres muettes, en face du silence, toute leur fièvre, toute leur agitation tombe d'un coup et ils regagnent l'asile dans l'aube naissante.

Une autre fois, c'est la rencontre avec une femme très riche, belle encore et savoureuse bien que plus très jeune, habitant Viareggio. Sa maison est tout à fait exceptionnelle, luxueuse, ouatée de tapis, de tentures qui retiennent les parfums, meublée de pièces rares, décorée d'objets d'art et de bibelots précieux. L'âme d'esthète de Roberto y est sensible et s'y complaît. Dans cette atmospère accueillante, auprès de cette femme séduisante, maternelle et troublante, protectrice et envoûtante. Roberto croit enfin connaître l'apaisement. La femme est riche et serait disposée à lui permettre d'ouvrir une clinique psychanalytique pour Américains, où il ferait certainement d'excellentes affaires durant l'été, à Viareggio. Mais l'âme et l'esprit de Roberto se lassent vite de cet apparent repos et l'inquiétude le reprend. Il continue à se fuir, à vouloir s'évader de lui-même dès qu'il quitte l'asile. Il repart en quête « d'autre chose », d'un ami, d'une femme et il cueille avidement tout, espérant toujours qu'à travers ces contacts humains se fera la décantation et jaillira la lueur. Ce sera, en quelque sorte, une « clarification ».

Le jour, c'est la vie de l'asile, vie encore plus contradictoire, encore plus absurde que celle du dehors, encore plus inquiétante. L'asile vit mystérieusement selon sa géométrie propre, son équilibre interne. Et là aussi Roberto ne découvre aucune explication, aucune justification. La résignation de certaines infirmières, issues de milieux paysans, qui réussissent à créer avec les fous et les folles un contact immédiat, naturel, et qui accomplissent leur tâche avec ferveur, lui échappe totalement. La résignation... c'est là un autre aspect de la réalité qui l'environne et qui le terrifie : « *Comment se fait-il que ces femmes parviennent à accepter cette existence, lavant des malades sales comme des bêtes, les gavant comme des enfants horrifiants ?* » Et il y a aussi les bonnes sœurs, les petites sœurs, autres créatures fermées, impénétrables, mystérieuses, avec leur propre équilibre, leur rythme de vie précis qui déroute Roberto.

Ainsi, peu à peu, s'accroissent son sentiment de solitude, sa volonté de trouver coûte que coûte un moyen d'en sortir.

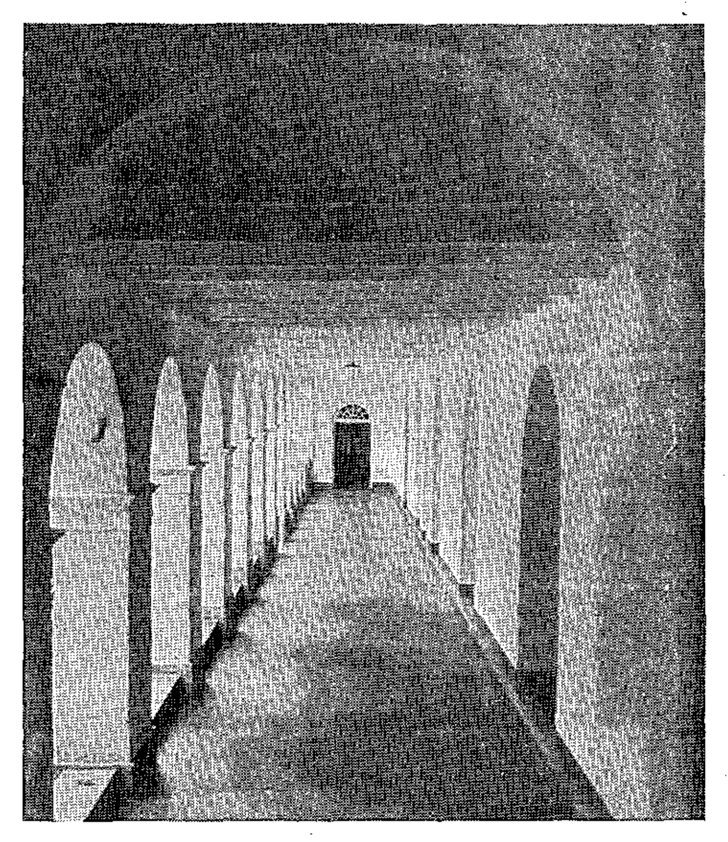
Les expériences de l'asile se font de plus en plus contradictoires. Même pour un médecin pénétré de la portée de sa profession, celui qui soigne des fous peut difficilement éprouver des satisfactions qui le « réconfortent » dans sa tâche. Par exemple, les fous qui vivent dans la « cellule aux algues » (c'est un lieu terrifiant, une petite cellule étroite, vide, où sont enfermés les fous furieux qui déchirent tout) ; ils sont complètement nus car on ne peut même pas leur laisser une couverture, un essuie-mains, sinon ils tenteraient de se pendre, de se suicider, enfin... de se faire du mal ; ils sont donc nus dans cet espace très restreint et surveillés souvent à travers un hublot par les infirmières ou par les sœurs. Il n'y a là que des algues marines, facilement lavables, servant à tout : couvertures, vêtements, tapis. Ainsi enfermés, les fous ne ressemblent même pas à des animaux, mais à des plantes, ce qu'il y a de plus loin de l'humanité. Si un médecin, partant de conditions aussi épouvantables, réussit à soigner, à améliorer un fou et arrive enfin à le tirer de cet enfer jusqu'à l'amener à travailler, jusqu'au jour où il confie au malade une paire de ciseaux, une lime voilà qui peut être pour lui un motif d'énorme satisfaction. Or, deux jours plus tard, le même médecin, passant dans l'atelier, demande à la sœur ou à l'infirmière : « *Comment va le malade arraché à la cellule aux algues ?* » il reçoit la sinistre réponse que le pauvre a eu une nouvelle crise, encore plus effrayante qu'à l'ordinaire, et qu'on a dû lui faire réintégrer la « cellule aux algues ». Sa profession se heurte donc à de perpétuelles contradictions, à de continuels retours ; *bientôt plus rien ne peut le retenir.*

Malgré cela, la vie mystérieuse de l'asile, l'ordre secret et fuyant des infirmières, des infirmiers, la vie des sœurs et des fous, les fous qui le cherchent, le regardent comme s'ils arrivaient de lointaines planètes, peu à peu suggestionnent Roberto. Il sent que, tout compte fait, *sa vie pourrait commencer à partir* de là, c'est-à-dire en se rendant utile aux autres, en cherchant à s'insérer dans une communauté. Précisément, la fin du film veut dire que, si Roberto reste à l'asile, ce n'est pas là un fait édifiant, d'une signification lourde, dogmatique et il n'y reste pas davantage la tête haute, derrière les grilles qui se referment sur lui... Non ! La dernière séquence est la rencontre d'un nouveau fou qu'on interne, c'est l'aventure la plus terrible, la plus terrifiante que Roberto affronte, le contact le plus dramatique, celui qui devrait le rebuter, le faire fuir à jamais. Mais Roberto reste ... avec l'intuition — l'intuition seulement — que « dehors » il n'y a plus rien à chercher, qu'il n'y a plus rien à quêter, tandis qu'à l'asile — peut-être — il pourra s'engager dans la découverte de sa dignité d'homme, plus que de sa dignité de médecin...

La nécessité d'un choix s'impose. Roberto choisit. Il choisit apeuré, épouvanté, pas édifié du tout, pas la tête haute : il choisit, terrifié par son propre choix.

Je sais, j'ai raconté cela très mal. Mais le sens du film est exactement là : cette nécessité d'un choix.

Ce film me semble particulièrement adapté à moi, car il résume tous les thèmes qui me sont les plus chers, et dans sa représentation sensible de cette réalité il entraîne avec lui une « transfiguration » que j'ai parfois cherchée péniblement dans d'autres films. Il me semble qu'à travers la perspective de l'asile, de tout ce qui est la vie d'une province comme Lucca, comme Viareggio, on percevra le reflet de cette inquiétude que secrète ce château-asile. L'ensemble acquiert une « lévitation » extraordinaire.



Intérieur de l'hôpital psychiatrique de Magliano

Je voudrais ajouter un épisode du livre de Tupino que je voudrais placer dans le film.

Il s'agit du contact direct que le médecin a avec l'une des folles : une schizophrène renfermée sur elle-même comme un caillou, une malade qui refuse avec une volonté forcenée tous rapports avec l'extérieur. Les poings serrés, les yeux fermés et les jambes recroquevillées... une pierre, c'est ça. Impossible de communiquer avec elle, tant elle est figée, pétrifiée... Naturellement, on ne peut la nourrir qu'au moyen d'une sonde. Et — détail particulièrement tendre et émouvant — tous les matins, le médecin qui, avec les sœurs et l'infirmière, nourrit la malade à la sonde, aux prix d'efforts épouvantables, car il faut la soulever violemment, lui introduire dans la gorge le bec de la sonde, tous les matins, lorsque se déroulait cette sorte de lutte sauvage, le médecin s'approchait de l'oreille de la malheureuse et lui susurrait (elle s'appelait Isa) : « Ecoute un peu Isa, écoute, tu vas nous faire damner toute l'année comme ça ? Dis, pour Noël aussi tu vas nous faire ça ? ». Aucune réponse, bien entendu; Isa restait les yeux fermés, les poings serrés... Et tous les matins, pendant des mois et des mois, au moment de cette alimentation forcée, le médecin susurrait la même phrase : « Mais écoute un peu, Isa, tu nous feras toujours désespérer... dis... toute l'année... même à Noël? ». Et voici que le jour de Noël, quand le médecin à son habitude descend dans la salle pour ce « repas », il trouve Isa en train de manger toute seule, avec une cuillère, le plat sur les genoux... Ainsi les paroles que le docteur semblait murmurer à un mur étaient descendues selon un cheminement mystérieux au fond de la conscience de la folle et avaient déclenché un effet.

Pendant que j'étais à l'asile — une quinzaine de jours — j'ai été témoin d'un autre épisode qui me semble assez émouvant. J'entrai un jour dans la section des idiotes, où l'on garde les malades les plus irrécupérables, vraiment perdues pour toujours parce que le cerveau *manque de quelque chose, ce certaines fibres nerveuses...* enfin des malades complètement sacrifiées. J'y entrai à l'improviste sans même savoir que c'était la section des idiotes... Il y avait là une jeune fille d'un âge indéfinissable, certainement sur un lit depuis des années, avec une bouche énorme qui lui arrivait aux oreilles. Une sœur était en train de la nourrir; elle lui donnait des cuillerées de riz. Or, cette malade était muette, sourde et aveugle de naissance, sur ce lit depuis toujours peut-être. Comment m'a-t-elle vu ou senti ? Comment m'-a-telle flairé ?... Elle a cessé de manger et s'est mise à glapir, vraiment, — *je ne trouve pas d'autre mot* — à *glapir de joie* comme un petit chien qui fait la fête à quelqu'un.

Cela aussi me semble un épisode émouvant. Ainsi, ma présence, mon « ombre », ma chaleur, lui communiquaient donc quelque chose. Et dès que je tentais de m'éloigner, la malade faisait des grimaces de désespoir et comme je m'approchais d'elle, alors, elle s'agitait toute, dans un frémissement de tendresse et d'élan.

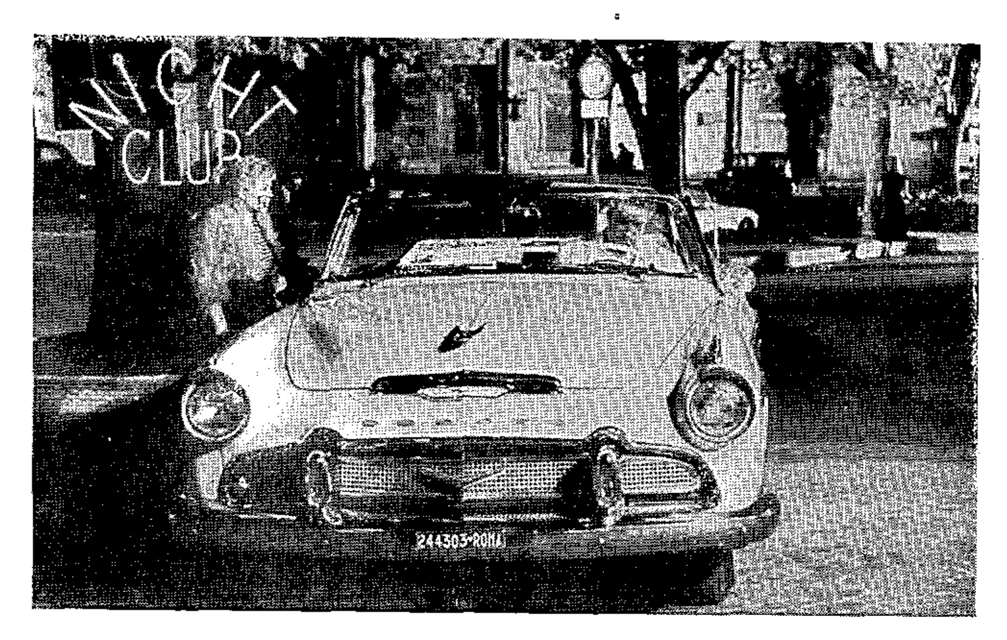
Le livre est riche d'épisodes aussi puissants aussi tendres et aussi déchirants que celui-ci.

De toute façon, vous le lirez.

(*Texte recueilli par* Lo Duca.)



Federico et Giulietta



Cabiria (Giulietta Masina) rencontre Alberto Colli (Amedeo Nazzari)

II. - LES NUITS DE CABIRIA

Extraits du dernier film de Fellini

Cabiria, qui n'a de commun avec l'héroïne de d'Annunzio que son nom, est une petite prostituée de la Promenade Archéologique à Rome; c'est dire son peu de prétentions. Un soir pourtant, elle s'aventure dans les quartiers chics, vers la Via Veneto où elle rencontrera un singulier client... qui se trouve être son acteur préféré : Alberto Colli.

Scène 19. — INTERIEUR COMPLEXE VILLA ACTEUR

Cabiria passe devant un valet de chambre en gilet rayé et en gants blancs. Son col ouvert et ses cheveux défaits nous font penser qu'il vient de se réveiller.

Il dévisage sans commentaires Cabiria et salue avec une familiarité déférente son maître.

L'acteur demande au domestique avec un détachement emprunté, mais visiblement anxieux :

L'ACTEUR : *Personne n'a téléphoné ?*

VALET DE CHAMBRE : *Personne, Monsieur...*

Le visage de l'acteur est légèrement crispé. Il se dirige vers l'escalier mais s'arrête encore :

L'ACTEUR : *Tu as fait attention... ou tu dormais ?*

VALET DE CHAMBRE : *Personne n'a téléphoné, Monsieur, j'étais là...*

L'ACTEUR, sec : *Je dîne dans ma chambre... Deux couverts...*

Puis, il s'arrête et dit encore avec une colère mal contenue :

L'ACTEUR : *Si mademoiselle Jessy téléphone, je dors. Si elle insiste, je dors! Si elle insiste encore, JE DORS!*

Il monte l'escalier quatre à quatre tout en retirant sa veste et sa cravate.

Cabiria qui était toute à la contemplation du luxe inouï qui l'entoure, se secoue et court vers l'escalier.

Le valet de chambre l'arrête et, sans façons lui prend son petit parapluie.

Cabiria monte l'escalier. Deux nouveaux chiens énormes descendent au risque de la renverser.

Au premier étage, l'acteur précède Cabiria à travers deux pièces dont le luxe extravagant porte à son comble son étourdissement.

Elle longe une immense cage de verre dans laquelle des dizaines d'oiseaux exotiques semblent dormir.

L'acteur s'arrête dans un vestibule dont les murs sont constitués par deux grands placards en glace. Il jette par terre sa veste et sa cravate.

CABIRIA : *Vous avez aussi des poissons ?*

Cabiria s'empresse de les ramasser. L'acteur les lui arrache des mains et les jette au loin.

L'ACTEUR : *Laisse ça... Ça regarde les bonnes!*

Il appuie sur un bouton. Toute la paroi en glaces glisse et découvre à l'intérieur du placard une cinquantaine de costumes.

Cabiria reste en extase, les yeux écarquillés devant cette fabuleuse armoire et son incroyable contenu.

Un moment cette stupeur amuse l'acteur. Il la regarde pour la première fois, mais reprend bientôt son attitude de détachement nerveux.

Il tire de l'armoire une robe de chambre un peu tapageuse et l'enfile. Il noue la ceinture devant le miroir : sa propre image le charme, il se contemple, tourne le visage de trois-quarts, se passe la main sur le front, sur les cheveux. Il fait une légère moue. Il se fait à lui-même, mi-déclamant, mi-sincère :

L'ACTEUR : *Idiot !... Idiot !*

Il se retourne vers Cabiria qui le contemple toujours.

L'ACTEUR : *Regarde, regarde-moi... Regarde cet idiot.*

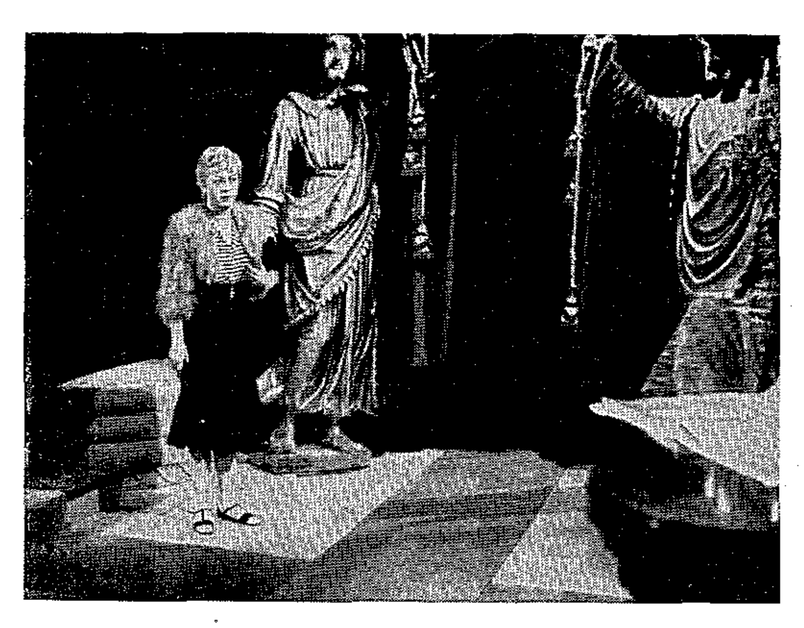
L'acteur appuie de nouveau sur le bouton et la paroi glisse en se refermant. Cabiria assiste au nouveau miracle, radieuse. Cette fois l'acteur avait attendu l'effet. Il est satisfait. Il dit de son ton sec habituel, en passant dans la chambre voisine :

L'ACTEUR : *Viens.*

Cabiria le suit docile dans la chambre à coucher : lit blanc en forme de coquille, lustres de Venise, abat-jour multicolores...

L'acteur se jette sur le lit; il regarde le plafond.

Cabiria reste raide au milieu de la pièce, paralysée.



Cabiria découvre le luxe

L'acteur prend, sur la table de nuit, une cigarette. Il l'allume, renvoie la fumée au plafond. Il demande d'une voix sans couleur :

L'ACTEUR : *Comment t'appelles-tu ?...*

Cabiria est émue; elle reste instinctivement sur la défensive. Elle répond :

CABIRIA : *Cabiria.*

L'acteur n'a compris qu'à moitié. Il s'est soulevé sur un coude et allume le pick-up. A peine surpris par ce nom insolite, il demande encore :

L'ACTEUR : *Cabiria ?...*

CABIRIA : *Cabiria.*

L'ACTEUR (absolument indifférent) : *D'où es-tu ?*

CABIRIA : *De Rome... Place Risorgimento...*

Les accents solennels d'une symphonie de Beethoven envahissent la pièce. L'acteur qui n'a même pas écouté Cabiria se renverse sur le lit, battant la mesure avec la main.

L'ACTEUR : *Assieds-toi... Ne reste pas debout, ça m'énerve.*

Cabiria s'assoit au bord d'un fauteuil. L'acteur semble emporté par la musique. Il demande à Cabiria :

L'ACTEUR : *Ça te plaît ?...*

Cabiria qui écoutait, essaye de garder un ton détaché, par défense :

CABIRIA : *Ben, moi... Vous savez... C'est pas mon genre.*

L'acteur paternel explique :

L'ACTEUR : *Beethoven... la « cinquième »... Ça me rend malade...*

Et, comme entraîné par le souffle lyrique, il s'assied sur le lit et se met à déclamer en anglais des vers de Shakespeare.

Cabiria se concentre, penche la tête en avant, pour ne rien perdre. L'acteur qui se sent admiré avec tant d'ingénuité s'amuse. Il ne le laisse pas voir ; on pourrait croire qu'il récite pour lui-même.

Il est interrompu par l'entrée du valet de chambre qui pousse devant lui un chariot chargé de mets fins.

L'ACTEUR : *Laisse... ça va.*

Cabiria est de nouveau debout. Le domestique lui lance un regard éloquent et sort en refermant la porte.

L'acteur désigne la table roulante à Cabiria et dit d'un ton détaché, en prenant goût au jeu :

L'ACTEUR : *Sers-toi... Caviar, langouste... Je ne sais pas si tu aimes ça... Prends, prends... Je...*

Il fait un geste vague de la main comme pour dire qu'il n'a pas faim pour l'instant. Il prend une bouteille de champagne, se met à la déboucher en lisant à haute voix le millésime de l'étiquette, comme pour lui-même.

L'ACTEUR : *1949...*

Cabiria regarde le chariot, fascinée. L'acteur se retourne vers elle et lui dit :

L'ACTEUR : *Ote ta veste... Il fait chaud.*

Cabiria reprend ses esprits. Elle retire son boléro de cygne. Sur son petit corps maigre, apparaît un invraisemblable tricot à raies.

L'acteur se retourne pour la fixer, interdit. C'est la première fois qu'il la regarde vraiment, qu'il réalise qui elle est. Il demande perplexe, d'un ton à peine plus humain :

L'ACTEUR : *Mais... Où est-ce que tu habites ?*

Cabiria ne s'est rendu compte de rien. Elle répond :

CABIRIA : *Après le poste d'essence.*

Et comme l'acteur, montre clairement que ça ne lui dit rien, elle précise :

CABIRIA : *Sur la route d'Ostie, à l'avant dernier arrêt de l'autobus.*

L'acteur l'observe avec surprise.

L'ACTEUR : *Et tu viens jusqu'à Via Veneto ?*

Cabiria hausse les épaules.

CABIRIA : *Mais je ne suis pas de la via Veneto, moi, je suis de la Promenade Archéologique... C'est tellement plus commode...*

Elle se croit obligée d'ajouter d'un ton de supériorité méprisante :

CABIRIA : *Y a une autre fille une copine qui habite à côté de chez moi! Les autres c'est pas le même genre, elles dorment sous les arcades, à Caracalla...* (elle s'échauffe). *Moi, j'ai une maison, l'électricité, le butagaz.. j'ai même le thermomètre! Je ne manque de rien... Moi, sous les arcades, je n'y ai jamais dormi !...* (elle admet) *une fois, ou deux...*

Elle se tait un instant et ajoute avec un demi sourire :

CABIRIA : *Bien sûr, c'est pas une maison comme ici...*

Elle secoue les épaules comme pour dire que ça lui est égal.

L'acteur est resté perplexe. Un léger malaise s'est emparé de lui. Il éteint le pick-up. La musique se tait. A court de moyens pour dissiper sa gêne, il dit :

L'ACTEUR : *Mange. Prends quelque chose...*

Cabiria le contemple. Elle sourit de plus en plus fort puis se décide :

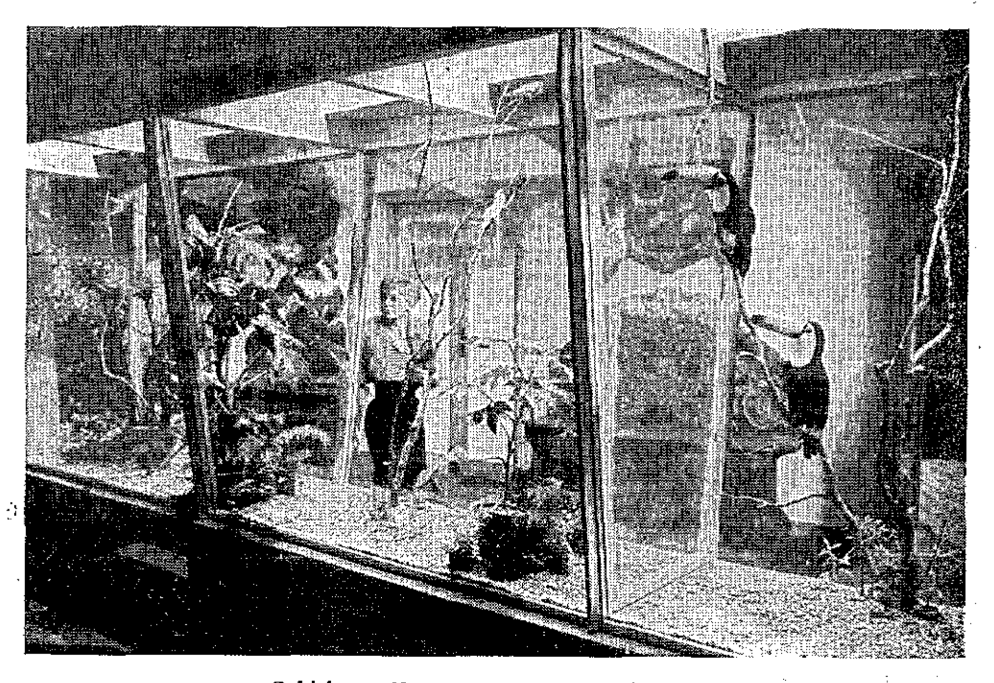
CABIRIA : *Ah, bon sang! Moi, je sais bien qui vous êtes ! Je peux le dire ? Je peux le dire ? Colli Alberto! J'ai vu tous vos films. Y sont beaux.*

Un bref silence ; elle ajoute brusquement, la voix assourdie par une émotion qu'elle ne peut plus cacher :

CABIRIA : *Vous êtes beau comme votre maison...*

L'ACTEUR : *Quel est celui de mes films que tu préfères ?*

CABIRIA (elle cherche) : *Tiens, le dernier, où vous étiez avec l'habit avec un tas de machins dessus... Ah ! Quand vous arrivez, vous dites « Haut les mains »... heu et puis que l'autre... Sgamann, oui... vous le tuez, et puis justement c'est votre frère!...*



Cabiria : « *Vous avez aussi des poissons ?* »

Elle est tout essouflée. Il la regarde, malicieux.

L'ACTEUR : *Ah, non, celui-là c'est pas moi, c'est Sordi qui l'a fait...*

CABIRIA : *C'est pas...*

L'ACTEUR : *Assieds-toi là.*

Il éclate de rire. Elle rit et baisse les yeux.

Elle s'assied à côté de lui. Il lui verse du champagne, se sert à son tour puis lève son verre et trinque :

L'ACTEUR : *Tchin, tchin.*

CABIRIA, approuvant, transfigurée : *Oh oui, tchin, tchin.*

Elle boit d'une seule gorgée, très excitée. L'acteur boit un peu, puis dans une caresse à la fois tendre et charitable, passe une main dans les cheveux de Cabiria. Ses yeux vacillent. Elle prend la main de l'acteur et la serre contre sa joue avec une émotion un peu bourrue. Puis elle dit, d'un voix étranglée :

CABIRIA : *Ça alors !...*

Elle se lève d'un bond, fait quelques pas, rageuse.

CABIRIA : *Qui est-ce qui va me croire, si je le raconte ? Déjà qu'elles disent que j'suis une craneuse, ces poufiasses... Moi non plus, demain, j'y croirai plus !*

Elle se retourne. Elle a une idée.

CABIRIA : *Vous savez ce que vous devez faire ? Vous me donnez une photo de vous avec écrit dessus :* « Cabiria a été chez moi... Cabiria Ceccarelli a été chez moi... Colli Alberto ». *Pas vrai ?*

L'ACTEUR, amusé : *Entendu.*

Il prend une de ses photos et s'exécute.

A ce moment, le téléphone intérieur se met à sonner. L'acteur décroche.

Son visage s'altère d'un seul coup.

L'ACTEUR : *...Quoi ?... Absolument pas... ne la fais pas monter...*

On entend encore la voix dans l'écouteur. L'acteur ne répond même plus. Il est livide. Il raccroche, court à la porte et la verrouille. Il regarde autour de lui, au comble du désarroi. Quelqu'un dehors essaye d'ouvrir la porte. Après un instant on entend la voix de Jessy qui dit sèchement :

VOIX JESSY : *Alberto !... Ouvre !*

L'acteur est très pâle. Il regarde Cabiria qui à son tour le regarde alarmée et assombrie. Pour gagner du temps, l'acteur demande :

L'ACTEUR : *Qui est là ?*

VOIX JESSY : *Ne fais pas l'idiot, Alberto... ouvre !*

L'acteur a une idée ; il répond sec :

L'ACTEUR : *Un instant !*

Il court vers Cabiria, la pousse vers une petite porte. Elle résiste, va chercher sa photo dédicacée. L'acteur saisit le boléro de cygne, le sac à main, prend Cabiria par le bras et l'entraîne de force vers la porte qu'il ouvre fébrilement. Il lui murmure rapidement :

L'ACTEUR : *Tais toi... Je la renvoie tout de suite...*

Il referme la porte derrière elle.



L'acteur : « *Laisse ça... ça regarde les bonnes !* »

Scène 20. — SALLE DE BAINS

Cabiria jette un coup d'œil mauvais autour d'elle. Elle entend la clé tourner dans la serrure.

Scène 21. — CHAMBRE A COUCHER

L'acteur met dans sa poche la clé de la salle de bains et se dirige vers l'autre porte derrière laquelle on entend toujours les plaintes de Jessy.

VOIX JESSY : *Alberto.. Ouvre !...*

L'acteur ouvre la porte. Jessy rentre en trombe et va s'asseoir sur le lit. Elle est pâle. L'acteur est très troublé. Il demande :

L'ACTEUR : *Qu'est-ce que tu veux ?*

Silence. Il referme la porte, essaye de se dominer puis, dans une admirable sérénité :

L'ACTEUR : *Ecoute, Jessy... J'ai sommeil... Demain matin, je tourne, alors...*

Jessy, à bout de nerfs, l'interrompt.

JESSY : *J'ai soif, donne-moi quelque chose...*

Puis, tout à coup, elle jette au loin son sac et s'écroule en sanglots sur le lit.

JESSY : *Je n'en peux plus... Je ne peux plus résister... Tu abuses de moi.*

L'acteur, très touché, essaye de la raisonner.

L'ACTEUR : *Moi aussi, je n'en peux plus... Tu es jalouse, insupportablement jalouse... et moi, je suis fatigué... détruit... Alors, quittons-nous bons amis...*

Scène 22. — SALLE DE BAINS

Cabiria a l'œil collé au trou de la serrure. Elle approuve les semonces de l'acteur. Elle murmure :

CABIRIA : *Cette exaltée !... Allez, oust !*

Les sanglots de Jessy deviennent frénétiques.

Scène 23. — CHAMBRE A COUCHER

L'acteur est resté immobile à côté du lit. Il ne sait plus que dire.

L'ACTEUR : *Allons, arrête... va dormir...*

L'ACTEUR : *Maintenant tu es fatiguée... On se téléphone demain...*

D'un geste brusque, Jessy se soulève et tout en pleurs se jette dans les bras de l'acteur et l'embrasse fougeusement. L'acteur essaye de résister, puis lui rend son baiser avec la même ardeur.

Scène 24. — SALLE DE BAINS

Les traits de Cabiria s'altèrent. Elle détache son œil du trou de la serrure, reste un instant triste et indécise, puis elle regarde encore. Son visage s'assombrit davantage et une colère l'envahit. D'un mouvement soudain, elle empoigne un verre et fait le geste de le jeter contre la porte. Elle s'arrête le bras en l'air, et se penche de nouveau contre la serrure

Scène 25. — CHAMBRE A COUCHER

Ils sont serrés l'un contre l'autre ; ils ne s'embrassent plus. Ils parlent dans un débordement de tendresse à la fois comique et pathétique.

Jessy est encore tout en larmes.

JESSY : *Dis-le moi que tu ne m'aimes plus !*
Qu'est-ce que ça te coûte ?

L'ACTEUR : *Mais non, Jessy, non...*

JESSY : *Si, dis-le moi, comme ça j'aurai l'âme en paix, je n'y penserai plus...*

L'ACTEUR : *Mais non... Ce serait un mensonge.*

Nouveau baiser. L'acteur glisse à genoux contre elle :

L'ACTEUR (cabot malgré tout)... : *Si les femme me regardent, qu'est-ce que je peux y faire... Ce n'est pas ma faute.*

JESSY : *Moi, sans toi, je ne peux pas vivre.*

L'ACTEUR : *Moi non plus...*

Nouveau baiser prolongé.

Scène 26. — SALLE DE BAINS

Cabiria écoute, l'oreille contre la porte. Son visage a complètement changé d'expression. Elle écoute attentive, ravie, émue.

VOIX JESSY : *Tu m'aimes...*

VOIX ACTEUR : *Oui, Jessy, je t'aime...*

VOIX JESSY : *Je t'aime, mon amour... je t'aime...*

Cabiria se détache lentement de la porte. Toute idée de révolte lui est sortie de la tête. Elle s'aperçoit qu'elle a encore le verre en main et elle le dépose avec une extrême précaution pour ne pas faire de bruit. Elle atteint sur la pointe des pieds un tabouret et elle s'y assoie, silencieuse et pensive. Elle regarde de nouveau la porte fermée.



Dans le décor : Fellini

Scène 27. — SALLE DE BAINS

Les premières lueurs de l'aube. Cabiria est encore assise sur le tabouret. Elle somnole, appuyée contre le mur. Elle est sur le point de tomber. Elle se reprend avec un sursaut. Elle se frotte les yeux. Elle se lève avec peine. Son visage est fatigué. Elle va à la fenêtre, l'ouvre tout doucement.

L'air piquant du matin lui rafraîchit le visage. Elle se penche.

Au pied de la villa s'étend le parc dans une lumière bleutée. Plus loin, la plaine, les ruines de l'Appia Antica. Les oiseaux se réveillent en chantant. La petite cloche d'une chapelle commence à tinter. Tout est frais, transparent, enchanté.

Des idées confuses traversent l'esprit de Cabiria. Elle a oublié qu'elle est enfermée ici. Elle est heureuse. Elle sourit, pensive.

La porte de la salle de bains s'ouvre très lentement derrière elle. L'acteur en pyjama entre avec précaution. Il est tout ébouriffé.

Cabiria se retourne, elle le regarde comme un mirage et sourit.

L'acteur lui fait signe de se taire. Il murmure :

L'ACTEUR : *Va-t-en... vite...*

Il lui fait signe de se glisser dans la chambre et lui met des billets de banque dans la main.

Cabiria qui avait montré qu'elle était d'accord a un mouvement de refus devant l'argent. Mais l'acteur la précipite dehors.

Scène 28. — CHAMBRE A COUCHER

Cabiria traverse la chambre plongée dans l'obscurité.

Elle jette un coup d'œil furtif vers le grand lit où l'on devine le corps de Jessy endormie.

Sur le seuil, Cabiria cherche le visage de l'acteur pour un dernier salut. Mais il est trop soucieux de la mettre dehors.

Scène 29. — INTERIEUR COMPLEXE VILLA

Cabiria se retrouve seule dans le couloir. Elle descend l'escalier désert, traverse le hall immense. Sur le pas de la porte, elle se rappelle quelque chose ; elle regarde autour d'elle.

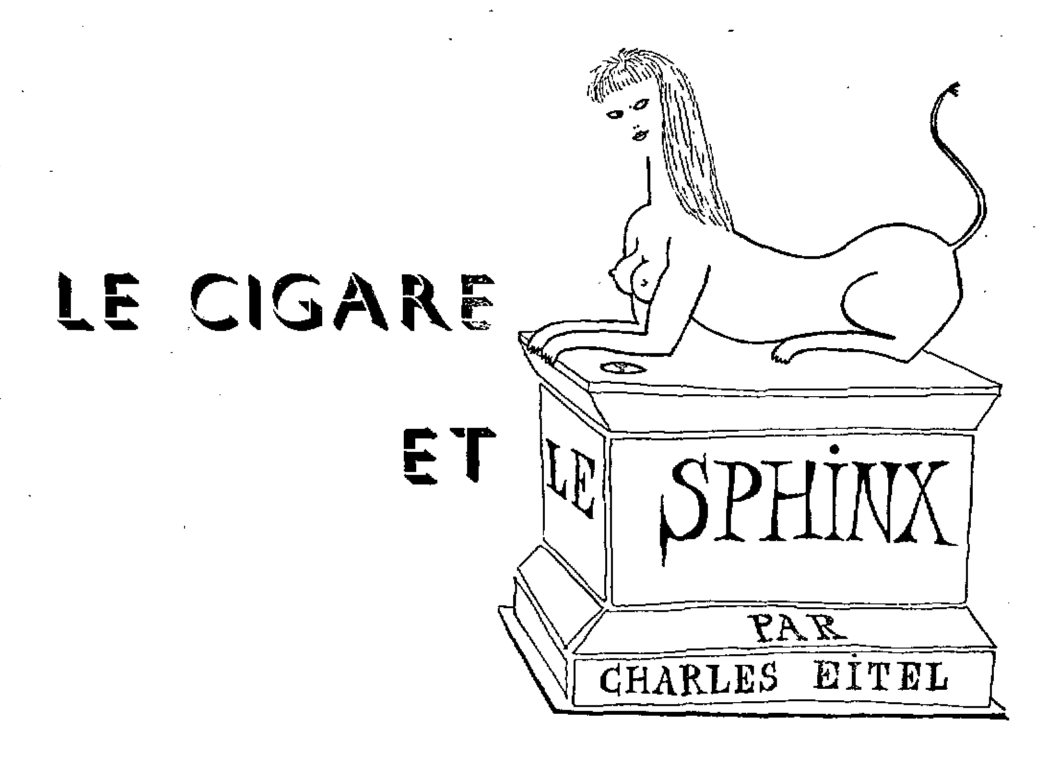
Sur un coffre, elle reconnaît son petit parapluie abandonné. Elle va le chercher, revient à la porte, bataille un peu pour l'ouvrir et enfin sort.

Scène 30. — EXTERIEUR VILLA

Cabiria s'éloigne sur le chemin bordé de statues. On n'entend que le pépiement des moineaux.

Elle se baisse pour tirer ses socquettes sans même s'arrêter de marcher, puis sort de son sac la photo de l'acteur. Elle la contemple et s'éloigne à grands pas.

Federico FELLINI.



Le signataire de cet article a choisi un pseudonyme, celui du principal personnage du roman de Norman Mailer « Le Parc aux cerfs ». Ce choix n'est pas accidentel. Nous respecterons cependant les désirs de notre correspondant et n'en dirons pas plus sur sa personnalité réelle. Signalons seulement qu'il a produit et produira encore.



A Hollywood, les révolutions se font lentement et rarement : cela tient au climat et au niveau mental des révolutionnaires. Elles se font aussi toujours dans le même sens : vers une moins grande liberté, pour une totale servitude, dans la direction d'une mort certaine. Il faut dire que ce sont les puissants qui s'agitent et révolutionnent, pour être plus puissants encore. C'est un fait connu : les grands chefs des studios, s'ils savent compter ne savent pas écrire, et encore moins faire des images. Ils vous diront qu'ils ont été scénaristes, mais il ne faut surtout pas les croire. Ces glorieux, menacés depuis quelque temps par la télévision, dont ils enviaient la débilité mentale, ont, ces dernières années, multiplié les révolutions. Le résultat ne s'est pas fait attendre : voici dix-huit mois, Hollywood était au bord de la ruine.

1) Mac Carthy contre Colgate-Palmolive

Un beau jour, Johnson, Mayer and Co, posèrent une pétition de principe : « *Les films sont meilleurs que jamais.* » Le système était un peu semblable à celui de la publicité Colgate-Palmolive : un air convaincu, une phrase lapidaire et frappante, un produit de qualité propre à satisfaire les plus exigeants. Ces messieurs avaient (et au fond d'eux-mêmes, ils ont certainement

encore) une idée très nette de ce que doit être un produit de qualité : c'est un produit cher. La politique fut la suivante : multiplication des super-productions sur les sujets éternels de l'histoire des peuples et des religions, et quasi-suppression des productions à petit ou moyen budget ; recherche de formats nouveaux, dans le sens de *la largeur ; et compression* du personnel. Hollywood n'avait plus besoin de penseurs : pour les détecter, on appela à la rescousse la Commission des activités anti-américaines.

Un beau jour, huit terribles personnages se mirent à jouer les espions : la moitié venait de Los Angeles, l'autre moitié de Washington. Tout le monde fut interrogé, officiellement ou non. Il y eut des interdictions de séjour, des fuites, des suspensions de travail, des chantages et même des passages à tabac. En 1953, tout commença à se tasser : ceux qui avaient envie de parler avaient parlé, de dénoncer, avaient dénoncé, de s'en aller, étaient partis ; les autres se tenaient dans leur coin. Les gens de Washington avaient repris l'avion, laissant les gens de Los Angeles veiller au grain. Puis, les gens de Los Angeles rentrèrent, eux aussi, chez eux. Tout allait mal dans « l'Industrie ».

Les « super-productions », réalisées par nos vieux besogneux *et nos jeunes pirates :* Koster, Thorpe, Negulesco, Curtiz, Hathaway, Saville, LeRoy, avaient lassé les clients, à quelques rares exceptions près. Peu de films intelligents, j'entends : réfléchis et tournés avec amour, virent le jour pendant cette funeste période, et furent tous produits par des indépendants, au prix de mille difficultés, et distribués à la sauvette ou par de grandes *firmes qui ne lésinèrent pas* sur le boycottage, au détriment de leurs propres intérêts. Parlez à Jerry Wald de la distribution, par R.K.O. de *Clash by Night* ou de *The Lusty Men* ! Lancez à Sidney Harmon le titre *Man Crazy*, distribué par la Fox ! Vous les verrez rougir brusquement et envoyer respectivement aux enfers Howard Hugues et Darryl F. Zanuck. Ces films valaient ce qu'ils valaient, c'est-à-dire *infiniment* plus que les produits-maison.

Si encore les gros messieurs à gros cigares avaient eu raison ! Mais ils s'aperçurent bien vite que *ceux dont ils avaient gêné le travail* étaient les seuls capables de vaincre Palmolive-Colgate. Lorsqu'ils s'en rendirent compte, ils étaient acculés : pour la première fois, ils décidèrent une révolution dans le bon sens. Certains vieux pionniers leur rappelèrent qu'autrefois Hollywood était libre ! Bref, la page fut tournée, et la plupart des suspects furent blanchis : une *activité ne pouvait être anti-américaine si elle était cinématographique*. Alors furent décidées les premières mesures de cette courageuse marche arrière.

2) Les films sont presque aussi bons qu'autrefois

Les grosses firmes (M.G.M., Fox, Warner, Paramount) avaient singulièrement freiné leur production, selon le fameux axiome : moins de films, mais de meilleurs (dans leur langage : de plus chers) ; elles se décident maintenant à reprendre *un rythme à peu près égal à* celui d'autrefois. La Fox, championne de la « qualité », dont toutes les productions étaient jusqu'à ces temps derniers en CinemaScope, couleurs et son magnétique, commence à fabriquer des CinemaScope noir et blanc en vulgaire son optique. De 22 films en 1955, elle en arrive à une quarantaine pour 1956 et annonce 55 titres pour l'année en cours, dont *la moitié sera en noir* et blanc. La M.G.M., comme la Warner, limite de plus en plus sa production Cinemascopique en couleurs ; la Paramount ne tient plus à ce que tous ses films soient réalisés en VistaVision. En somme, ces grosses firmes reprennent à leur compte, à une échelle supérieure, le système que n'avait jamais complètement abandonné l'Universal et que la Columbia avait repris, voici trois ans, sous l'impulsion de Jerry Wald.

Comme première conséquence de cette nouvelle politique, les Chargés de Production sont changés : *Zanuck, à la Fox, Don Hartman*, à la Paramount, se voient transformés en « Producteurs indépendants ». Ils conservent d'excellentes relations avec leur studio, leur avis est toujours bien accueilli, sinon suivi, mais ils n'ont plus la haute main sur l'ensemble de la production. Le cas de Dore Schary est encore plus significatif : comme il était le plus intelligent, il fit les plus grosses erreurs, et *le bilan de sa gestion à* la M.G.M. est catastrophique. Lui est purement et simplement balancé, et son étoile est bien près de s'éteindre.

Une deuxième conséquence découle de la première : ces vieux renards de la profession jouissaient d'un prestige considérable auprès des vedettes, qui étaient devenues depuis la télévision très fortes de leur position, très libres. Les Chefs de Production avaient tendance à s'appuyer sur elles. Ceux qui remplacent nos potentats n'ont pas encore les dents assez longues, et c'est tant mieux. Le nouveau système de production ne pourra plus brimer les auteurs au profit de la vedette : telle star internationale se prosterne devant Zanuck ou Dore Schary, mais envoie promener Buddy Adler. Les nouveaux Chefs de Production sont obligés de trouver de



Bigger than Life de Nicholas Ray

nouvelles assises. Leurs positions ne sont pas assez fortes pour qu'ils puissent imposer leurs lois. Ils font appel à des jeunes auteurs, acteurs, metteurs en scène, producteurs, qu'ils recrutent un peu partout. Ils laissent la bride sur le cou des meilleurs éléments parmi les anciens. On confie des productions à des scénaristes (Philip Yordan pour *Plus dure sera la chute*), ou parfois même à des acteurs (James Mason, pour *Bigger than Life*). On va même jusqu'à laisser libres de faire ce qu'ils veulent des metteurs en scène particulièrement méritants (Samuel Fuller pour *Run of the Arrow*) qui rejoignent ainsi, dans la liberté, les vieilles gloires auxquelles, il faut le reconnaître, on a toujours fichu la paix. Tout cela aurait passé, il y a bien peu de temps, pour le comble de l'imprudence. Pour remonter la R.K.O., sabotée par Howard Hugues, Bill Dozier emploie systématiquement des jeunes : une de ses productions, *The Young Stranger* n'a fait appel qu'à des moins de 30 ans ! Ce ne sera peut-être pas un bon film, mais ce sera certainement un film jeune !

Pourtant, je l'ai déjà dit, à Hollywood, les révolutions sont lentes, à l'endroit ou à l'envers. On n'ose pas encore en revenir à la période bénie où les auteurs de films nageaient en pleine liberté. On leur donne encore une bouée pour s'ébattre dans la piscine.

3) Les jeunes Producteurs

Les grosses maisons de production renouvellent leurs cadres. La relève des metteurs en scène est connue : chaque mois, éclôt un « premier film », et les vieux routiers sont remplacés par des jeunes dont quelques-uns sont peut-être de vrais artistes. Beaucoup ont fait leurs premières armes à la télévision, d'autres viennent de l'assistanat. Voici, pêle-mêle, des noms : Martin Ritt, David Rich, Gerd Oswald, John Frankenheimer, Stanley Kubrick. Martin Ritt vient de faire, pour M.G.M., *A Man is Ten Feet Tall*. David Rich, grâce à Philip Yordan, va commencer un film sur la jeunesse. Gerd Oswald se dépense sans compter et met les bouchées doubles : après un excellent *A Kiss Before Dying*, il a tourné coup sur coup trois petits budgets et va



A Kiss Before Dying de Gerd Oswald

devenir son propre producteur. Frankenheimer est l'auteur de *The Young Stranger* et Stanley Kubrick, après *The Killing*, fait partie de la nouvelle écurie M.G.M.

Mais, parallèlement à cette relève des metteurs en scène, il existe une relève des producteurs, dont les conséquences sont plus intéressantes, dans la mesure où elle indique davantage un changement d'orientation. Ces nouveaux Thalberg sont pour la plupart du temps des moins de cinquante ans (ce qui est très jeune à Hollywood) venus de différentes branches de l'industrie cinématographique ou de la télévision, et repérés pour leur sens des affaires. Ce qui est important, c'est que tous sont des intellectuels. On trouve des monteurs (David Weisbart), des scénaristes (Richard Breen, Walter Reisch, Philip Dunne), des directeurs de production (David Lewis), des frères de producteurs (Henry Berman), des parasites intelligents (Eugene Frenke) et des hommes de théâtre et de télévision (Herbie Swope). Ces gens-là sont toujours l'œil des potentats sur le plateau, mais un œil le plus souvent bonasse et compréhensif. Ils font — chaque fois qu'ils le peuvent — appel à de jeunes scénaristes et de jeunes metteurs en scène. Parfois, avec timidité bien sûr, ils prennent le parti de l'artiste et roulent le studio. C'est ainsi que Weisbart, par exemple, aplanit de nombreuses difficultés de censure militaire pour son *Between Heaven and Hell*, réalisé par Dick Fleischer, et réussit à faire produire, par la Fox (!), un film antimilitariste.

Ces hommes sympathiques sont d'ailleurs une étape, un stade transitoire, et ne l'ignorent pas. Certains d'entre eux se lanceront bientôt dans la mise en scène (Swope, par exemple), d'autres sombreront, hélas ! dans la brigade des enquiquineurs (ici, pas de nom), d'autres, espérons-le, s'empareront peu à peu du contrôle des studios et y feront régner une salutaire anarchie. Ou bien ils deviendront producteurs indépendants. Pour une part, le succès de la révolution amorcée dépend d'eux : au premier abord, ils paraissent s'en rendre compte.

4) Indépendance, où es-tu ?

La réorganisation de la production dans les grands studios a fait apparaître la nécessité de ne plus laisser à un seul homme, voire à un brain-trust, la panacée des vérités cinématographiques : il s'en est trop trouvé, parmi les plus roublards, pour se tromper lourdement. Les Chefs de Production se sont donc penchés sur le cas des Artistes Associés qui, après une crise très grave, ont retrouvé un semblant de prospérité en distribuant des productions indépendantes. Certaine d'entre elles n'hésita pas à financer occultement deux ou trois de ces productions indépendantes : ce fut le cas de *A Kiss Before Dying*, où la Fox mit des sous. Le résultat fut assez satisfaisant pour que les grosses firmes fabriquent des producteurs indépendants : ceux-ci tour-

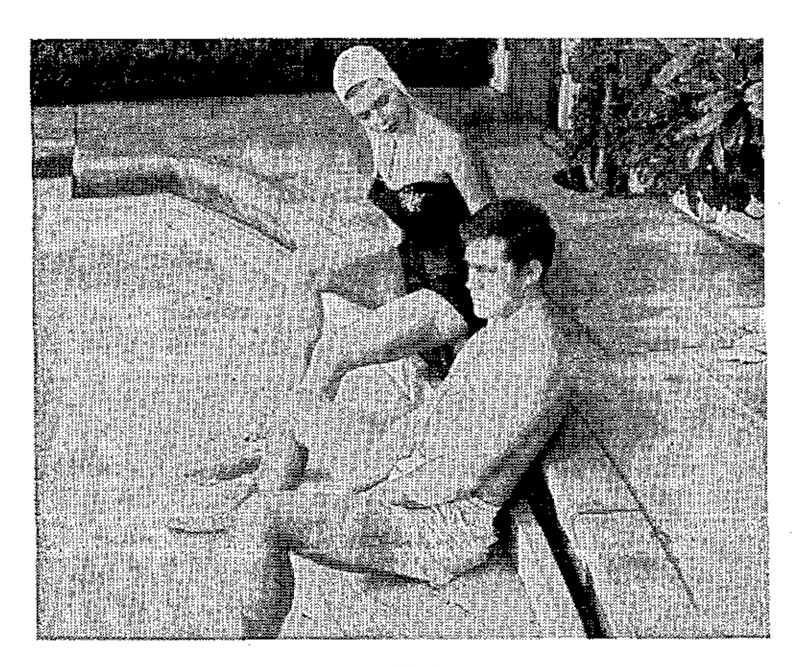
neront ou feront tourner les films comme ils l'entendent, au frais du studio qui se contentera d'un droit de regard sur les scénarios en échange de ses billets de banque et de son organisation de production (décors, matériel, techniciens sous contrat) et de publicité. On partagera les bénéfices. Cette nouvelle combine est actuellement en vigueur à la Warner, à la Fox et, dans une moindre mesure, à la M.G.M. (toujours un peu en retard, dans les cas de ce genre). La R.K.O. y apporte une variante (contrôle « éclairé » du studio). La Paramount reste sur ses anciennes positions.

Il ne faut quand même pas trop se faire d'illusion sur l'indépendance que peuvent avoir les auteurs dans le cadre de ces « productions indépendantes », quand ils n'en sont pas les patrons. Bien souvent, ce sont les acteurs qui les forment, ces sociétés, dans le but bien naturel de sauvegarder leur prestige menacé, et nul n'est moins compréhensif qu'un acteur-producteur. Il y a bien des déconvenues chez ceux qui croyaient pouvoir enfin travailler tranquilles, et bien des compromissions. Il est presque moins agréable de travailler pour Hecht et Lancaster que pour un vieux renard comme Samuel Goldwyn. Et je suis bien persuadé que Robert Rossen est moins libre sur « la première production indépendante » de Zanuck, *Island in the Sun* qu'il ne l'était au temps de la combine Enterprise-Studios à la M.G.M.

La vraie liberté, on la trouve néanmoins, chez les « petits indépendants », comme Sidney Harmon et ses Security-Pictures. Harmon est un homme d'une exceptionnelle intelligence, qui a compris que la meilleure chose à faire, quand on était indépendant, c'était encore de faire preuve d'indépendance. Son *Man Crazy* a été littéralement boycotté par la Fox, qui s'était chargée de le distribuer. Depuis cette époque (1953), Harmon s'est associé avec Philip Yordan et Anthony Mann et « Security-Pictures » a produit un très intéressant *Wild Party*, mis en scène par Harry Horner, le premier film « libre » de Mann *Men in War*, et projette une adaptation du *Petit Arpent du Bon Dieu* pour 1957.

Le drame de toute cette histoire est que pour le spectateur non averti, tous ces films, librement réalisés ou « travaillés » par des marchands de soupe « indépendants », sortiront sur les écrans pêle-mêle et feront douter de l'excellence de la nouvelle organisation, la meilleure, pourtant, que Hollywood ait connue depuis longtemps. D'autant meilleure qu'elle est, je le répète parce que je le souhaite, transitoire.

Déjà, des auteurs de talent, comme Kazan, Hitchcock, Huston, Mankiewicz ont définitivement secoué le joug et en sont arrivés au stade de la complète liberté ; mieux encore, un jeune comme Robert Aldrich, grâce au succès de son *Attack* va bientôt pouvoir travailler selon son



Man Crazy d'Irving Lerner

cœur, et lancer de nouveaux metteurs en scène dont aucun ne sera suspect de devoir sombrer à plus ou moins longue échéance dans la confection pour grand magasin. Bien entendu, on lui tire dans les pattes : il n'a pas pu terminer, à la Columbia, son *Garment Center*, car feu Harry Cohn, le grand patron, le fit remplacer en cours de tournage par ce bênet de Vincent Sherman. C'est là un geste digne de Mayer !

5) Résumé et Elégie

En résumé, la Production des grands studios se divise à peu près comme suit :

1) quelques films à gros budget, directement supervisés par le studio : *Le Roi et moi, Raintree County, Le petite maison de thé, Guerre et paix ;*

2) une bonne partie de la production consacrée à des films de moyen budget, initiatives de jeunes producteurs de valeurs diverses, mais relativement maîtres de ce qu'ils font (à l'exemple de la production R.K.O. des années 1946-1949) ;

3) des films produits en dehors du studio ou avec le studio par des indépendants plus ou moins intéressants ;

4) un ou deux films directement produits, en dehors du studio, par leur auteur.

Ce quatrième point met évidemment du baume dans le cœur : cela fait longtemps qu'on ne voyait plus cela ! Il en mettrait davantage si les grands magnats voulaient bien généraliser cette solution, qui est la bonne. Le malheur veut que seuls en bénéficient, le plus souvent, les gens *« qui ont fait leurs preuves », j'entends : qui ont fait des films à succès. Il s'est ainsi créé* à Hollywood une colonie intouchable de « grands réalisateurs », libres, bien sûr, de marcher cent mille fois dans les mêmes traces. Ces « grands réalisateurs » glanent régulièrement les Oscars (celui de *Marty*, qui voulait avoir l'air de symbole, est une exception intentionnelle et peut-être peu réussie). Ils sont, je ne crains pas de l'écrire, une des plaies d'Hollywood. Ces gens-là, comme me le disait, un soir de cuite, le bon Eddie Cronjager, sont devenus plus producteurs qu'auteurs, qu'ils se nomment Stevens ou Wyler, et cela ne vaut, quoi qu'on en dise, rien de bon, car ils sont en même temps devenus des flatteurs et des allumeurs de cigares. Il disait vrai, et je ne doute pas qu'en échange de leurs bons et loyaux services, cette année encore, *Friendly Persuasion* et *Giant* raffleront les Oscars ; je le regrette, car cet encouragement est une étape vers la fin de Hollywood.

6) Anecdotes et vœux

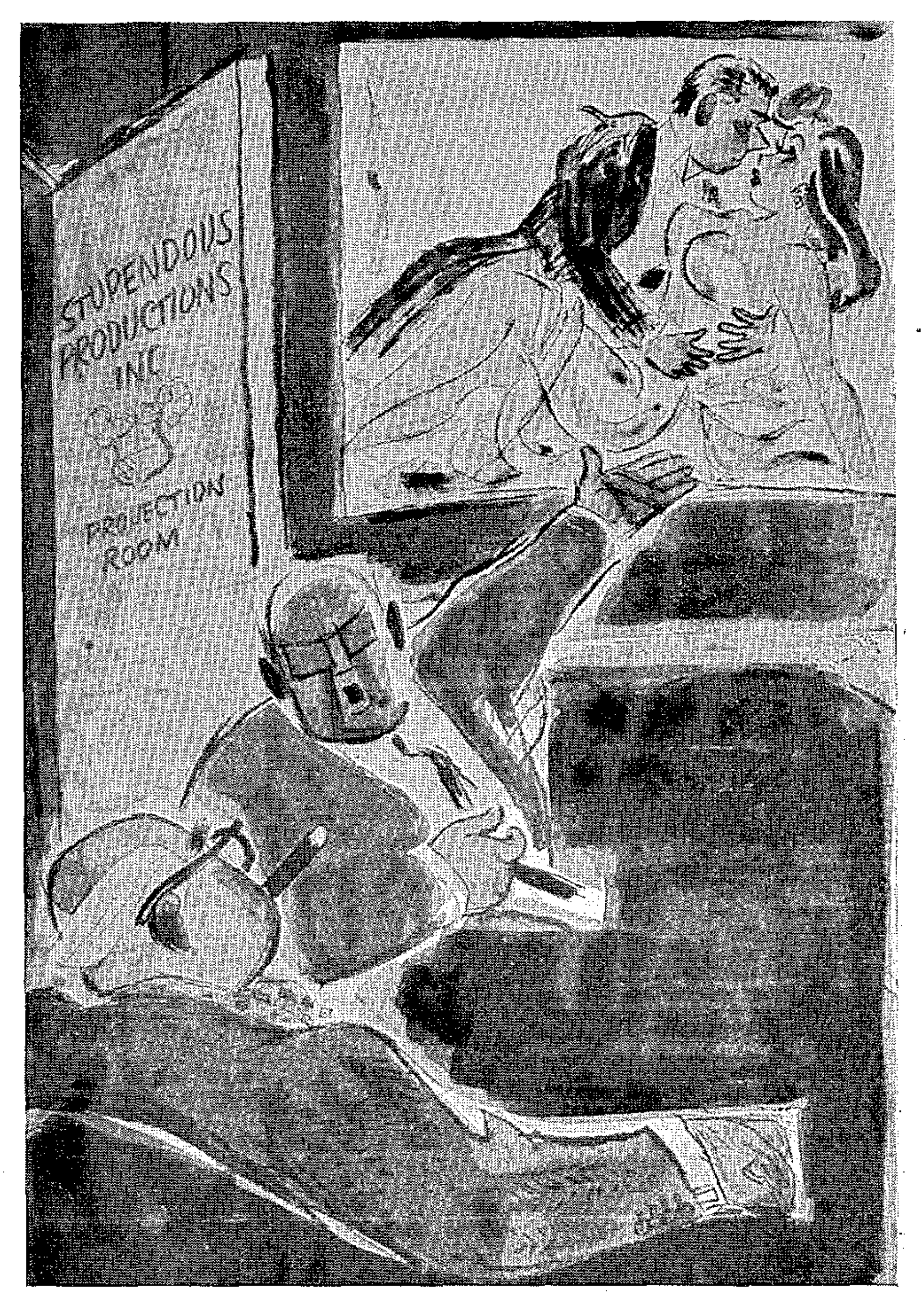
Ne soyons pourtant pas trop pessimistes : Hollywood, grâce à la télévision, va mieux qu'il n'allait aux temps pas si lointains des histoires bibliques. Des gens sains, du sang neuf y trouvent peu à peu le moyen de s'exprimer. J'aimerais pourtant signaler un fait tout à fait significatif de ce qui manque à l'industrie cinématographique américaine pour être ce qu'elle doit être et qu'elle sera dans quelques années. Ce n'est pas de ma faute s'il a pour héros William Wyler, contre lequel je n'ai rien de particulier, sinon ce qui suit :

La jeune Susan Strasberg, excellente actrice et fille de son père, a signé un contrat avec R.K.O. (qui fait pourtant, sous l'impulsion de Bill Dozier, des efforts méritoires pour sortir de l'ornière) stipulant que seuls : Wyler, Stevens, Logan, Mankiewicz, Kazan, Hitchcock, Wilder et Sidney Lumet auront le droit de la diriger (Lumet n'est dans cette liste que parce qu'il doit, imposé par Henry Fonda, diriger *Stage Struck*, le prochain film de Miss Strasberg). J'ai beaucoup de respect pour Miss Strasberg et son illustre père, mais cette limitation est tout bonnement scandaleuse. Elle devient tragique dans la suite de l'histoire : *Le Journal d'Anne Frank*, succès de librairie et triomphe de Broadway, est le point de mire des producteurs ; un metteur en scène à qui ce sujet tient à cœur, Fritz Lang, tient ce projet en réserve depuis quelque temps. Il y a peu de chance qu'il le tourne jamais : Buddy Adler, Chef de la Production de la Fox, vient, de haute lutte, d'en acquérir les droits et a demandé à Susan Strasberg d'en tenir le rôle principal qui lui valut un triomphe à la scène. William Wyler, qui est sur la liste rose de la jeune vedette, a été pressenti pour en assurer la mise en scène. Ce film revient de cœur à Fritz Lang, mais Wyler ne se retirera pas, j'en mettrais ma main au feu. Et entre les deux, Hollywood ne balance pas encore.

Je souhaite qu'il balance un jour.

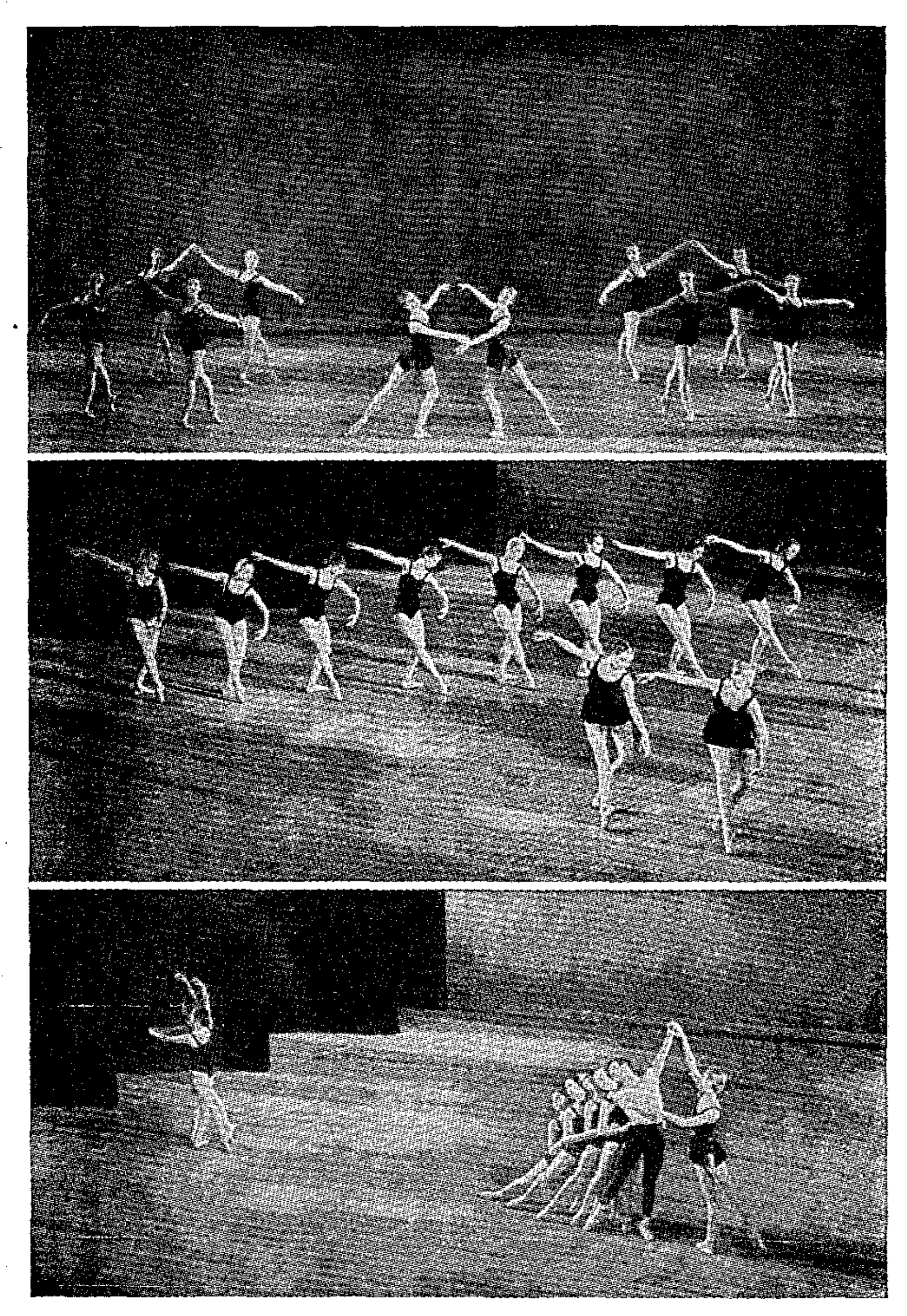
Charles EITEL.

(Traduit de l'anglais par Charles Bitsch.)



« Cela est grandiose pour vous et moi, Manny, mais est-ce que l'homme de la rue comprendra ? »

Dessin de Michael Berry dans ESQUIRE.



Concerto baroque, ballet sans argument de George Balanchine, d'après le *Concerto pour deux violons* de Bach, le chef d'œuvre, avec 4 *Tempéraments* (d'après Hindemith), du style abstrait propre à Balanchine.

GEORGE BALANCHINE

et le ballet cinématographique



par Louis Marcorelles

QUELQUES spectateurs ont peut-être encore en mémoire ces somptueuses extravagances en technicolor que nous offraient, à la veille de la dernière guerre, des producteurs à l'imagination en délire, sortes de revues de music-hall où l'intrigue la plus ténue servait à introduire des attractions cotées : orchestres célèbres, chanteurs d'Opéra ou d'opérette, musiciens de jazz, Charlie MacCarthy, etc. Deux titres s'imposent au souvenir, *Vogues 38*, de Walter Wanger, mais surtout *Goldwyn Follies*, produit la même année par Sam Goldwyn et réalisé par George Marshall.

Malgré la présence de Ben Hecht au générique, ce film aurait depuis longtemps sombré dans l'oubli sans la musique de George Gershwin, probablement la plus belle qu'il ait écrite pour l'écran avec celle de *Demoiselle en Détresse* (il faudra dire un jour que Gershwin fut le plus grand musicien de cinéma avec notre Maurice Jaubert !), et deux ballets de George Balanchine. Le premier, intitulé « Roméo et Juliette » (rien à voir avec Prokofiev), opposait nerveusement, en un contrepoint dansé caractéristique de l'art de Balanchine, des Capulets épris de danse classique et des Montaigus fanatiques de jazz, les Capulets venant pirouetter avec indignation autour des Montaigus en proie au tap-dance. Le second, connu sous le nom de « Ballet des Naïades », se passait pour ainsi dire d'anecdote, n'était que mouvement pur, symphonie unique en son genre, je crois, de lignes, de couleurs, de sons et de danse : Vera Zorina, alors Mme Balanchine, jaillie de l'onde dans un décor pâle, évanescent, parmi des statues de marbre blanc et des voiles de gaze bleue, semblait exprimer la beauté immatérielle hors du temps et de l'espace.

La chorégraphie de Balanchine cinéaste, c'était l'antithèse du clinquant hollywoodien, comme aussi bien du pompiérisme distingué genre *Les Chaussons Rouges*, ce monument de mauvais goût, ce contresens absolu du ballet filmé (ainsi que me le confirmera Balanchine

lui-même). Aussi, quelque chose de bien différent de ce que font actuellement un Gene Kelly, un Michael Kidd ou un Robert Fosse, pour citer les meilleurs des chorégraphes d'Hollywood (rappelons leurs films les plus réussis, respectivement : *Un jour à New-York, Tous en Scène, My Sister Eileen*). Balanchine, ancien élève du Ballet Impérial de Moscou, puis protégé de Diaghilev, refuse tout compromis avec le music-hall, ne veut connaître que la danse la plus strictement classique, qu'il mettra pourtant volontiers au service de thèmes modernes, voire populaires. Le tap-dance des Montaigus dans le ballet de « Roméo et Juliette » n'était en réalité qu'une transposition très orthodoxe, avec pointes et entrechats, du véritable tap-dance jazzeux.

De même dans le ballet « Western Symphony », récemment présenté à l'Opéra, orchestration de thèmes folkloriques américains, Balanchine recrée dans le langage le plus classique, le plus dépouillé, le plus abstrait, un cocktail de pas et de mouvements fixés une fois pour toutes, semble-t-il, par la tradition. Une comparaison serait particulièrement fructueuse entre ce ballet de scène et celui, voisin d'inspiration, conçu par Michael Kidd pour le film *Les Sept Femmes de Barberousse* (la danse des fiancées et de leurs *prétendants dans la clairière*). Même en tenant compte du fait qu'il s'agit d'une part de cinéma, de l'autre de théâtre, elle illustrerait la caractéristique essentielle de l'art de Balanchine, l'abstraction, par opposition à la familiarité de celui de Michael Kidd. Balanchine crée dans l'abstrait, refuse l'anecdote et le mime, *compose mesure par mesure, presque note* par note, j'allais dire plan par plan.

L'art d'un chorégraphe aussi exigeant évoque irrésistiblement celui du cinéaste, la tentation du cinéma n'est nullement un hasard pour George Balanchine. Il me l'explique très clairement, dans les coulisses de l'Opéra, entre deux ballets : « *Je ne suis pas l'homme d'une seule spécialité, le cinéma me passionne. Malheureusement, personne ne veut faire l'effort financier nécessaire pour me permettre de travailler à l'écran. Les producteurs ne s'intéressent qu'aux opérettes filmées et à leurs succédanés.* » Et la conception de la danse telle que l'exprimait Balanchine dans DANCE-INDEX (février-mars 1945) confirme une parenté assez évidente avec l'art du montage cinématographique : « *La danse est mouvement continuel, chaque fragment de ballet passe devant l'œil du spectateur l'espace d'un instant. Peut-être l'œil ne voit-il pas le mouvement, seulement des positions momentanées, comme les images isolées dans un film de cinéma, mais la mémoire relie chaque nouvelle image à la précédente, de même qu'un ballet est créé par le rapport de chaque position, de chaque mouvement, avec ceux qui le précèdent et le suivent.* »

George Balanchine, établi en Amérique depuis 1934, vint à Hollywood sur l'invitation de son ami George Gershwin, qui devait mourir prématurément, à l'âge de 39 ans, au cours du tournage de *Goldwyn Follies*. Il amenait avec lui sa compagnie, alors nommée l'American Theater, et sa femme Vera Zorina, avec qui il avait constamment travaillé depuis son départ de Russie peu après 1920. S'il avait pu écrire les chansons du film, Gershwin n'eut pas le temps d'achever la partition des deux ballets. Balanchine avait songé un moment à monter « Un Américain à Paris », mais la mort de Gershwin arrêta net le projet, d'autant que Goldwyn craignait de dérouter le public. Finalement, avec la collaboration du musicien Vernon Duke, Balanchine fit un montage de thèmes musicaux retrouvés dans les papiers du compositeur de « Rhapsody in blue ».

Il me précise selon quels principes il travailla : « *En étroite collaboration avec l'opérateur Gregg Toland, je n'ai tourné qu'une prise de vues par fragment de ballet, et toujours avec une seule caméra. J'avais établi moi-même un shooting script très minutieux, dont je ne me suis pas écarté une seule seconde; avant même le tournage tout mon montage était déjà fixé dans ma tête. En fait, je n'ai pas eu à rejeter un seul mètre de pellicule impressionnée dans mon montage final.* » Je demande à George Balanchine de me confirmer si Christian Bérard a effectivement collaboré aux décors et pourquoi il a accepté des décors, lui aujourd'hui épris de lignes nues, comme Jean Vilar au Palais de Chaillot : « *Non, Bérard n'a rien eu à faire avec le film, contrairement à ce qu'on a pu écrire. Si j'ai accepté des décors, c'est parce qu'il est difficile à Hollywood de refuser ce prestige supplémentaire. Mais je serais ravi un jour de filmer la scène nue.* » *Goldwyn Follies* reste la seule expérience cinématographique que Balanchine reconnaisse entièrement : il est d'ailleurs dommage que ces deux ballets, véritables morceaux d'anthologie, soient aujourd'hui difficilement accessibles. Ils sont à coup sûr des témoignages aussi authentiques de l'art de leur auteur que ses plus récentes créations sur la scène du City Center à New-York.

En 1939 Balanchine devait à nouveau diriger Vera Zorina dans deux ballets du film *Sur les Pointes*, d'après un spectacle à succès de Broadway. On retiendra surtout la chorégraphie du remarquable « Meurtre sur la 10ᵉ Avenue », où sur une musique lancinante, mais toujours en termes de chorégraphie classique, il portait d'emblée à sa perfection un genre, mi-parodique, mi-pathétique, dont Michael Kidd s'est visiblement inspiré, il y a trois ans, dans la

séquence dansée « Meurtre sur un Rythme de Jazz », de *Tous en Scène*. En 1940, dans le remake américain du film français *Je suis une Aventurière*, également avec Vera Zorina, Balanchine s'essayait pour la première fois à porter à l'écran un ballet classique, avec des extraits du « Lac des Cygnes ».

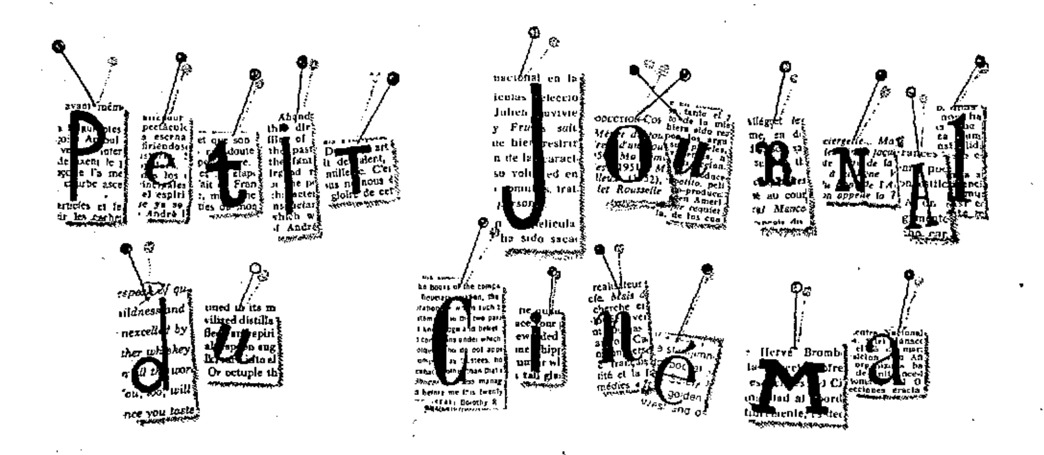
« *Il est possible*, me dit Balanchine, *de transposer n'importe quel ballet, classique ou moderne, à l'écran, à condition de le reconcevoir entièrement en termes de cinéma, c'est-à-dire en tenant compte de la différence fondamentale d'optique entre la scène et l'écran. Au théâtre, chaque spectateur a une vision différente du spectacle ; au cinéma chacun voit la même chose, exactement sous le même angle. J'aimerais beaucoup travailler avec des nouveaux procédés d'écran très large, Cinémascope ou, mieux, le nouveau Cinérama, tout d'une pièce.* » (Il s'agit du procédé Todd AO, avec lequel on vient de tourner *Oklahoma*, et qui supprime les franges d'interférence, si gênantes dans le Cinérama, tout en conservant l'ampleur de champ).

George Balanchine adorerait utiliser à l'écran sa compagnie, le NEW YORK CITY BALLET, cet unique instrument auquel on ne peut guère opposer, pour la cohésion d'ensemble et la perfection de détail, que les ballets soviétiques. Ayant à peine dépassé la cinquantaine, dans toute sa force créatrice, Balanchine désespère de pouvoir jamais retravailler pour le cinéma. « *Il faut trop d'argent*, me répète-t-il. *Qui veut encore d'un véritable ballet de cinéma !* ». Il ne lui déplairait pas de tourner en France, si l'occasion s'en présentait. Mais il est évident qu'il n'acceptera jamais le moindre compromis sur l'essence de son art. Pas d'historiette, pas de fanfreluches, la danse seule, nue, absolue. Une dernière question me vient à l'esprit, suscitée par la rigueur intraitable de Balanchine, chorégraphe, si proche de celle d'un Dreyer ou d'un Eisenstein au cinéma : « *Aimeriez-vous diriger un grand film ? — Non, seulement des ballets filmés* », me répond mon interlocuteur. Et l'on songe soudain que seul un George Balanchine pourrait nous donner quelque *Invitation à la Danse* qui serait, à la fois, du grand cinéma et de la danse tout court. Car Balanchine, c'est, si l'on veut, le Robert Bresson du ballet filmé, comparé aux Jacques Becker du film de music-hall, Gene Kelly et Bob Fosse. C'est la solitude complète, une certaine sécheresse, mais aussi une incontestable grandeur.

Louis MARCORELLES.



Vera Zorina dans « Le Ballet des naïades » de Balanchine dans le film *Goldwyn Follies*



A PROPOS DE LA REPONSE DE ROBERT BRESSON

D'un lecteur de Paris. M. Maurice Fermaud, nous recevons une lettre dont il nous paraît difficile de laisser sans réponse le paragraphe suivant :

« *La réponse de Robert Bresson à François Leterrier que vous publiez en première page de votre numéro de janvier est-elle une réponse à l'article de M. François Leterrier intitulé « Bresson l'insaisissable », paru dans votre numéro de Noël ? Rien dans le texte laconique de M. Bresson, ni dans sa mise en page ne permet de l'affirmer. Bien au contraire l'absence de présentation par vous de ce texte, ainsi que de référence à l'article de votre numéro de Noël, peut porter le lecteur à croire qu'il s'agit d'un différent personnel entre M. Bresson et M. Leterrier où l'article en question ne serait qu'un élément parmi d'autres d'une querelle dont le lecteur ne saurait être juge puisqu'il n'en connaît pas tous les motifs.* »

La question que nous pose M. Fermaud nous ayant été posée oralement par d'autres personnes nous préférons lui répondre publiquement tout en souhaitant ne rien faire qui puisse prolonger cet incident considéré comme clos par Robert Bresson. François Leterrier de son côté nous a fait savoir qu'il ne désirait pas répliquer à cette « réponse ». Nous pouvons néanmoins affirmer que cette réponse concernait uniquement l'article de M. Leterrier. Si l'absence de présentation de ce texte a pu le faire interpréter autrement, nous nous en excusons auprès de nos lecteurs. Par ailleurs, ce n'est pas Robert Bresson qui nous a demandé de donner à sa réponse la « vedette » de la première page de texte, il nous a simplement demandé de la publier. Seules des exigences techniques, cette réponse nous étant parvenue alors que la mise en page du numéro était déjà faite, nous ont conduit à cette solution que nous déplorons, si elle a été de nature à donner à ces lignes un caractère polémique.

PETITE HISTOIRE

Je lis dans le FIGARO LITTÉRAIRE du 12 janvier, à la rubrique des Quatre Vents, longuement et du reste *bien mal racontée*, une histoire que Chérubin présente comme une nouveauté présentement diffusée par Thierry Maulnier. L'auteur du « Profanateur » n'a pas mauvais goût mais pour la nouveauté, il repassera. Il s'agit en effet de l'histoire du monsieur en voyage dans un État du Sud et qui se passe la figure et les avant-bras au bouchon brûlé pour pouvoir se faire accepter dans le seul hôtel où reste une chambre libre mais qui est réservé aux nègres et interdit aux blancs. Réveillé trop tardivement le matin il se précipite à la gare sans faire de toilette et se voit interdire le premier wagon venu par le contrôleur qui l'envoie vers la voiture réservée aux noirs. Notre voyageur riant de son étourderie relève sa manche pour prouver son identité sociale mais si haut qu'il remonte la peau reste du plus beau noir : le portier de l'hôtel s'était trompé de chambre.

Je me vante d'avoir été l'un des tout premiers à répandre cette histoire du plus pur style « nonsense » pour la simple raison qu'elle a probablement été racontée pour la première fois en France voici à peu près un an par Alfred Hitchcock lors de sa visite à Télé-Paris et que je ne manquai pas de la rapporter quelques heures après à la rédaction des CAHIERS DU CINÉMA. Depuis et à partir sans doute de quelques autres téléspectateurs comprenant la langue et l'humour anglais, elle a fait son chemin en progression géométrique jusqu'à l'oreille de Thierry qui n'est pas celle d'un sourd. — A.B.

PERLES

Lu dans RADIO-CINÉMA-TÉLÉVISION du 13 janvier : « *Hitchcock vient de réaliser* D'entre les morts *(encore inédit en France).* » Inédit pour sûr, car le premier tour de manivelle ne sera pas donné avant avril 1957. De même, le RADIO-CINÉMA du 27 janvier affirme à propos de Minnelli : « *Avant toute chose, il est un formaliste, un cinéaste mineur, donc.* »

IVAN L'INVISIBLE

Une lectrice d'Australie, Miss Anne Luks, par ailleurs animatrice de Ciné-Clubs, demande confirmation d'une information que j'avais divulguée ici même dans mon article sur le Festival de Karlovy-Vary, à savoir la sortie prochaine des greniers du cinéma soviétique de la seconde partie de *Ivan le terrible*, le dernier film de Sa Majesté Eisenstein, interdit du vivant de Staline et qu'Eisenstein n'avait pu reprendre avant sa mort subite.

Je tiens de la bouche de deux metteurs en scène soviétiques bien connus en Occident, Joseph Kaïfitz et Grigory Rochal, avec qui il me fut donné de discuter l'insidieuse question des caprices de la censure soviétique, qu'il était effectivement question de présenter bientôt, en public, cet *Ivan le terrible* II, mais il semble que bien souvent, trompés par les éloges intempestifs de commentateurs trop zélés, les critiques soviétiques eux-mêmes ont de la peine à démêler le vil métal d'un Tchiaourelli de l'or pur d'un Donskoï ou d'un Dovjenko. Si l'on tient compte en outre de cette absence de toute notion de temps propre à l'âme russe, on peut se demander si nous devrons encore attendre dix ans avant que le responsable de la censure soviétique accorde son visa à un film qui fera probablement plus pour le prestige de l'U.R.S.S. que dix mille brochures de propagande.

Espérons que les fidèles lecteurs soviétiques des CAHIERS, et je pense particulièrement à Serge Youtkevitch, sauront répondre à la curiosité passionnée de milliers de spectateurs avides de par le monde pour qui S.M. Eisenstein reste peut-être la création la plus géniale de quarante ans de socialisme appliqué. — Louis M.

LES FORTS EN METAPHYSIQUE

Qui a dit : « *La vie est comparable à une gare. Il y a ceux qui restent à attendre et ceux qui osent prendre le train. Le plus difficile est de choisir.* » ? Ne cherchez pas : c'est Anatole Litvak, qui vient de réaliser un grand drame historique, *Anastasia*, sur la Louis XVII russe.

QU'EST-CE QUE C'EST ?

ELLE a soixante-quatre pages, onze rubriques et un mode d'emploi. On Y trouve tout ce qu'on veut et même ce qu'on ne veut pas. L'essayer c'est L'adopter, L'adopter c'est la sagesse même. Vendue à nos bureaux ou envoyée sur simple demande contre 350 fr. en timbres, ELLE constitue une véritable encyclopédie de quatre années de cinéma. ELLE est le livre de chevet de Walter Chiari et d'Ava Gardner et par ailleurs Louison Bobet, Minou Drouet et Edgar Faure L'ont achetée; William Faulkner LUI a consacré son nouveau roman et c'est en s'attablant devant ELLE que Georges Sadoul et le Père Mambrino ont sympathisé. Qu'est-ce que ça peut bien être?



Dans CINEMONDE du 24 janvier, nous relevons : « Sarita Montiel et Anthony Mann parlent mariage. » **Ils en ont tant parlé que la piquante mexicaine de** Vera Cruz **a convolé avec l'auteur de** Marché de brutes **au mois de novembre dernier.**

Au cours d'un bref séjour à Paris, Anthony Mann, accompagné de sa charmante et récente épouse, a rencontré Erskine Caldwell, dont il doit porter prochainement à l'écran « Le petit arpent du Bon Dieu ». Il a rencontré également les envoyés spéciaux des CAHIERS DU CINEMA qui l'ont proprement passé au fil du magnétophone : bientôt donc vous pourrez lire l'Entretien avec Anthony Mann.

Ne vous fiez pas à l'air stratégique de commande qu'il arbore ci-dessus : Anthony Mann est un joyeux drille, mais, lorsque cette photo fut prise, peut-être n'avait-il pas toute sa tête à lui.

LES ILLUSIONS DE LA LIBERTE

J'éprouve périodiquement des scrupules à l'égard du cinéma d'amateur et, me disant que mes préjugés défavorables ne sont pas étayés par une suffisante information, je saisis une occasion pour faire un nouvel essai loyal. J'ai donc voulu assister le 25 janvier dernier au gala organisé salle Pleyel par la Fédération Française des Clubs de Cinéma d'Amateurs. Je pense que j'étais en droit de tenir son programme au moins pour représentatif puisqu'il rassemblait la plupart des premiers prix du dernier festival amateur de Cannes.

L'immense salle était comble et le public ne paraissait pas présenter *a priori* de caractérisation sociale particulière. Ce n'était pas en tous cas l'ambiance de snobisme bourgeois que j'avais pu trouver en 1954 à Cannes (Cf. mon article dans les Cahiers du Cinéma n°. 40).

Or le résultat de cette expérience n'est malheureusement pas pour me faire réviser mes positions pessimistes sur le bénéfice proprement artistique de l'amateurisme (pour le bénéfice social ou psychologique c'est autre chose, mais il entre dans une sociologie des loisirs comme le bridge ou la pêche à la ligne). Sept films nous ont été présentés dont je ferai trois parts.

La première comprendra les deux documentaires du programme : *Toros et Toreros* de M. le Docteur Ratel de Roubaix et *La montagne aux météores* de M. H. Bissirieix de Poitiers.

Toros et Toreros est un reportage didactique sur la course de taureaux absolument sensationnel et qui non seulement soutient la comparaison avec tout ce qui a été fait dans le genre en 35 mm (y compris le *Toros* de Carlos Velo) mais le surclasse même parfois par la valeur démonstrative du document. Quant à *La montagne aux météores* c'est un extraordinaire reportage sur certains couvents orthodoxes situés paradoxalement au sommet d'inaccessibles pitons rocheux dans une région désolée à la frontière de l'Epire. Là aussi, pour de toutes autres raisons, le document est prodigieux, il le serait davantage encore si M. Bissirieix s'effaçait mieux parfois devant son sujet. Quoi qu'il en soit ce sont là deux documentaires de reportage comme on n'en voit pratiquement pas dans le commerce. Ils constituent avec les extraordinaires *Hommes de la baleine* de Mario Ruspoli ce que j'ai vu depuis bien des mois de plus étonnant dans le documentaire pur.

Mais qui contestera qu'en ce domaine l'amateurisme soit roi, surtout si on lui annexe le reportage d'exploration en 16 mm. On pourrait même rêver d'une cinémathèque idéale où viendraient s'accumuler tous les trésors méconnus du témoignage cinématographique d'amateur.

Reste celui plus décisif du cinéma de création, c'est-à-dire du film à scénario ou des fantaisies apparentées au film d'animation. C'est ici que l'ambition est la plus grande et par voie de conséquence la plus décevante. Un fait domine et s'impose à l'attention critique : l'étonnante qualité technique de cette production. Qualité non seulement photographique mais de découpage, de construction dramatique, voire d'interprétation. Ces amateurs feraient de très acceptables professionnels. Le malheur est que je vois mal ce qu'ils apporteraient je ne dis pas même de neuf, mais de non rétrograde. Certes il y a d'heureuses exceptions, celle de *Ballon vole* par exemple dû, m'a-t-on dit, à un jeune ouvrier typographe dont je n'ai pas noté le nom. C'est une fantaisie burlesque sur le principe de la poursuite catastrophe dont le genre n'a rien d'original mais où l'auteur témoigne dans l'invention des gags d'une verve très attachante; mais on souhaiterait simplement à ce garçon d'avoir sa chance dans le court métrage professionnel. Il va de soi en effet que le talent individuel peut se révéler par le truchement de l'amateurisme et c'est tant mieux mais c'est alors uniquement l'occasion fournie qui est en cause non le système en tant que tel.

Car en revanche on ne peut que souhaiter de la plupart des films qui nous sont présentés comme la crème de l'amateurisme qu'ils ne déteignent pas sur le cinéma professionnel. Je ne veux plus mentionner de nom et de titre par charité critique, je dirai seulement que ce que j'ai vu en dehors des trois films précédemment cités était pour une raison ou pour une autre absolument navrant.

Un mythe en tout cas ne résiste pas à l'épreuve, c'est celui des avantages esthétiques que constituerait la prétendue liberté du cinéaste amateur. Car cette liberté est illusoire. On reproche au cinéma industriel d'être esclave du commerce, c'est-à-dire d'être fait *pour* le public. Il y a pire et c'est le cinéma fait *par* le public ! Berthomieu ou Laviron travaillent pour le goût du petit bourgeois français moyen. Mais Bresson ne travaille que pour lui et lorsque Becker ou Clément ou Clouzot font un film ils souhaitent le succès bien sûr mais en espérant obliger le public à les suivre en dehors des sentiers battus. Outre que la plupart des « audaces » des cinéastes amateurs sont celles auxquelles le cinéma commercial a heureusement renoncé depuis longtemps, elles ne traduisent encore le plus souvent que les petits délires de M. Prudhomme après le surréalisme.

Je n'irai pas jusqu'à dire que le cinéma professionnel est un art parce qu'il est une industrie mais le plus gros handicap du cinéma d'amateur c'est en tout cas la liberté.

A.B.

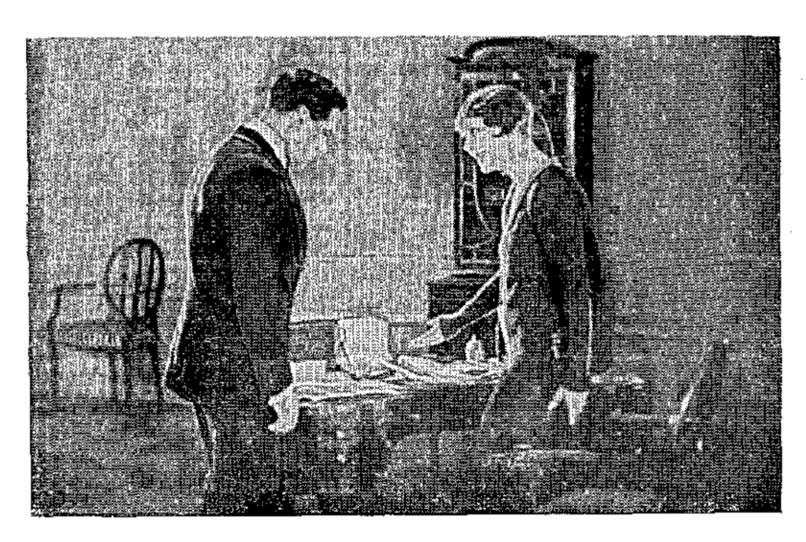
PETIT COURRIER DES LECTEURS

Mlle B.B. (BRIGITTE BOUSSAC) : « *Je suis tout à fait de votre avis : un abonné vaut cinq lecteurs.* »

M. VIC KASSERIEN : « *Certes, nous déplorons comme vous cet état de choses, mais croyez-moi, Mlle Claude Garson n'est pas la première — ni la dernière — à écrire que James Dean était si bien dans* Blackboard Jungle. *Quant au chroniqueur de* DETECTIVE, *un simple coup de filature à nos bureaux lui révélerait que Eric Pommer n'est pas* « le grand réalisateur de l'inoubliable *Ange Bleu* ».

Mlle BABY FOOT : « *Tout à fait de votre avis : un abonné vaut bien sept ou huit lecteurs.* »

JEAN QUÉVAL : « *Vous n'avez pas lieu d'être aussi sévère pour vous-même. Au fond, en écrivant qu'*Amère Victoire *était terminé, vous*



L'Eventail de Lady Windermere, **de Ernst Lubitsch**

ne faisiez que prendre les désirs de Nick Ray pour des réalités. Allons, tout cela est oublié, ne soyez pas masochiste. »

M. B. NAILLOUNE : « *Oui, bien sûr,* Demain viendra toujours, Demain on rase gratis, Demain il fera beau, Demain il sera trop tard. *Vous n'en oubliez qu'un* : Deux mains, la nuit. »

Mr. YUL B. : « *Surtout, ne désespérez pas. Avez-vous essayé le pétrole Hahn?* »

Mlle MAMY DOLL : « *De votre avis absolument : un abonné vaut quatorze lecteurs.* »

VOTRE AMI PIERROT (GOURMAND).

CINEMATHEQUE

ERNST. — A quelques mois de distance, la Cinémathèque nous a montré deux des plus étonnantes œuvres de Lubitsch, *Sérénade à trois* (*Design for Living,* 1933) et *L'Eventail de Lady Windermere* (*Lady Windermere's Fan,* 1925), qui restent encore aujourd'hui ce que l'on a fait de mieux en matière de comédies. Seuls Capra et Hawks ont pu aller plus loin, mais seulement en dépassant les limites du genre. L'épreuve du temps fait encore mieux ressortir le mérite essentiel de Lubitsch, si injustement méprisé par certains : c'est avant tout un metteur en scène, alors que nombre de réalisateurs de comédies ou de comiques ne viennent au cinéma que pour faire valoir leurs dons philosophiques. Seuls les tartuffes peuvent s'y tromper; il n'y a pas de morale de Lubitsch, c'est bien ce qui déconcerte les *amateurs de messages;* sa façon de voir le monde se résume uniquement à travers le geste ou la mimique d'une actrice, le rythme intérieur du plan. Il suffit de regarder. Il n'existe pas meilleur humanisme que celui-là, qui capte la moindre manifestation extérieure de l'individu. Nos cinéastes modernes devraient étudier de près le jeu de May McAvoy dans *Lady Windermere,* celui de Gary Cooper ou d'Edward Everett Horton dans *Sérénade;* celui qui connaît ces films ne peut plus prendre au sérieux ceux que réalisent les intellectuels des petits pays — cinématographiquement parlant —, avec leurs acteurs figés et inexpressifs. Le dénouement de *Lady Windermere* est axé tout entier sur une attitude d'Irene Rich, mélange extrêmement subtil de joie et de tristesse, que tout autre eût renoncé à obtenir. Et quel sens de l'efficacité, quelle précision dans chaque plan; très souvent, Lubitsch s'amuse à épuiser une idée, mouvement d'un acteur, position dans le cadre, emploi d'un objet, en l'enrichissant de son correspondant symétrique, et en jouant jusqu'à l'extrême limite sur cet art des rapports. C'est ainsi que la première partie de *Lady Windermere* atteint au sublime.

AKIRA KUROSAWA. — Excellente initiative, cette rétrospective Kurosawa : de lui, nous ne connaissions en France que *Rashomon, Les Sept Samouraïs* et *Si les Oiseaux savaient. L'Ange ivre* (*Yoidore Tenshi,* 1948) et *Vivre* (*Ikiru,* 1952) étaient précédés d'une flatteuse réputation, qu'avait accrue notre impatience. Or, c'est un véritable désastre, dont on a une certaine peine à rendre compte. *L'Ange ivre* reste constamment au niveau de la médiocrité et n'a aucun intérêt : les recherches esthétiques, notamment dans les séquences du rêve et de la mort du héros, sont d'un grotesque inconnu même au cinéma européen. Mais *Vivre* bat les records du ridicule. On sait qu'il s'agit d'un vieux fonctionnaire décrépit, atteint d'un cancer, qui cherche à réaliser quelque chose avant de disparaître; en luttant contre tous les tabous de la bureaucratie, il arrivera à imposer l'idée d'un jardin

FEUILLADE. — C'est toujours avec grand plaisir que nous revoyons ces chefs-d'œuvre du film à épisodes que sont les trois grandes séries réalisées par Feuillade : *Fantômas, Les Vampires* et *Judex*. « Le Maître de l'Effroi », qui hantait naguère l'imagination des foules déjà éveillée par les très réels exploits de la « bande à Bonnot » est devenue une figure familière de la mythologie propre au cinéma. Plus même : le prototype de tout un ensemble de héros qui viennent périodiquement régénérer le mythe de Prométhée.

En consacrant quatre séances consécutives à *Fantômas*, la Cinémathèque Française tient donc pleinement son rôle, qui est de permettre une incessante confrontation des œuvres d'hier, arrachées à l'oubli, et de celles que nous propose la plus fraîche actualité. Feuillade en sort indéniablement grandi et le spectateur un peu assidu se trouve soudain pourvu de l'inaltérable fil d'Ariane qui le conduira de Feuillade à Christensen (cf. *Le Grand X mystérieux*), aux premiers Lang (cf. *Les Araignées, Les Espions*) et aux Hitchcock de la période anglaise (cf. *Number Seventeen, The Lady Vanishes*).

A quand une projection *intégrale* des *Vampires* et de *Judex*? — A.S.L.



Jean Renoir vient de terminer une pièce pour Ingrid Bergman : « Judith ».

Par ailleurs, Renoir vient d'achever la rédaction d'un livre de souvenirs sur son père et celle du scénario de son prochain film, qu'il tournera pour Warner Bros.

Sous le titre de La Nuit fait des choses étranges, Elena **(en Italie :** Eliane), **réalise de belles recettes aux Etats-Unis.**

---

public destiné aux gosses d'un quartier pauvre de *Tokyo*. *Il meurt* le *jour* de l'inauguration. Jusque-là, rien que d'anodin. Mais le film dure près de deux heures et demie, et nous avons droit pendant les cinq dernières *bobines au...* repas mortuaire, absolument ahurissant. Ici, la misanthropie de l'auteur devient d'une telle outrance qu'elle se retourne bien vite contre lui-même. Quant à l'idée finale de la balançoire, elle laisse le spectateur sans voix devant une telle bêtise, une telle mièvrerie. Le véritable cinéma japonais est ailleurs... — L.M.

ALFRED

Avec *The Wrong Man* (*Le faux coupable*), Hitchcock connaît un « flop » comparable à celui d'*Under Capricorn*. Non qu'il y perde de l'argent (le film est produit par Alfred Hitchcock Prods.); le budget sera sans doute couvert assez facilement d'ici quelque temps. Mais le public et la presse sont contre lui : « *Hitchcock, en abandonnant sa vieille formule de suspense, semble avoir été si étonné de raconter une histoire réelle qu'il s'est contenté de la filmer sans plus. En faisant d'un fait divers une histoire fictive et en voulant garder le contact avec la réalité, il a fait perdre au sujet son pouvoir émotionnel; en suivant de trop près la réalité, il l'a manquée.* » Si l'on veut avoir une idée plus précise du film, l'on se réfèrera à quelques autres critiques moins impressionnistes : « *Bien que* Wrong Man *se situe en plein cœur de New York, c'est un des films les plus calmes, les moins bruyants qu'Hitchcock ait jamais réalisés.* » Le grand Alfred, dont l'hebdomadaire émission télévisée « *Alfred Hitchcock presentes* » se classe au quatrième rang mondial de l'année pour le nombre de spectateurs, réalisera cet été, après *D'entre les morts* et avant *La Plume du flamant*, tous deux avec Jimmy Stewart et Vera Miles, *Le Naufrage de la Mary Deare* (*The Wreck of the Mary Deare*), qu'il produira pour le compte de la M.G.M. Ce sera un nouveau *Lifeboat*, tiré d'un très curieux roman de Ralph Hammond Innes, situé entre le Mont St-Michel et les îles anglo-normandes. — L.M.

Les dix meilleurs films de l'année

LE CHOIX DES LECTEURS

Avec la 151e réponse qui nous est parvenue, nous avons clos le référendum des lecteurs sur les 10 meilleurs films de l'année.

Le choix là aussi semble avoir été cruel : bon nombre de nos correspondants ont fait suivre leur liste d'une dizaine de titres qu'ils regrettaient de ne pouvoir y faire figurer; plus encore ont classé *Nuit et Brouillard* « hors concours », usant ainsi d'un habile stratagème pour établir une liste de onze titres.

Plusieurs votants du mois dernier ayant agi de même, nous avons donc décidé de classer définitivement

Nuit et Brouillard « hors concours »

et de ne le mettre ni dans la LISTE DES CAHIERS (où — en dépit de ces élogieuses abstentions — il se serait tout de même trouvé à la huitième place), ni dans la LISTE DES LECTEURS.

Pour établir ces deux listes-types, nous avons choisi de donner 10 points au film cité en premier, 9 au second, 8 au troisième et ainsi de suite. Nous avons également décidé de prolonger les listes jusqu'au quinzième titre pour donner un plus large éventail des opinions exprimées :

LISTE DES CAHIERS

1. **Un condamné à mort s'est échappé**
2. **Elena et les hommes**
3. **La fureur de vivre**
4. **Dossier secret**
5. **Senso**
6. **Sourires d'une nuit d'été**
7. **Il Bidone**
8. **L'Amore**
9. **Picnic**
10. **La Peur**
11. ex-aequo **La cinquième victime**
    Beau fixe sur New York
13. ex-aequo **Bus Stop**
    L'homme qui en savait trop
    La Traversée de Paris

LISTE DES LECTEURS

1. **Un condamné à mort s'est échappé**
2. **La fureur de vivre**
3. **Senso**
4. **Sourires d'une nuit d'été**
5. **Picnic**
6. **Dossier secret**
7. **Elena et les hommes**
8. **Mais... qui a tué Harry?**
9. **Il Bidone**
10. **Bus Stop**
11. **L'Amore**
12. **Attaque**
13. **La Peur**
14. **La Traversée de Paris**
15. **Et Dieu... créa la femme**

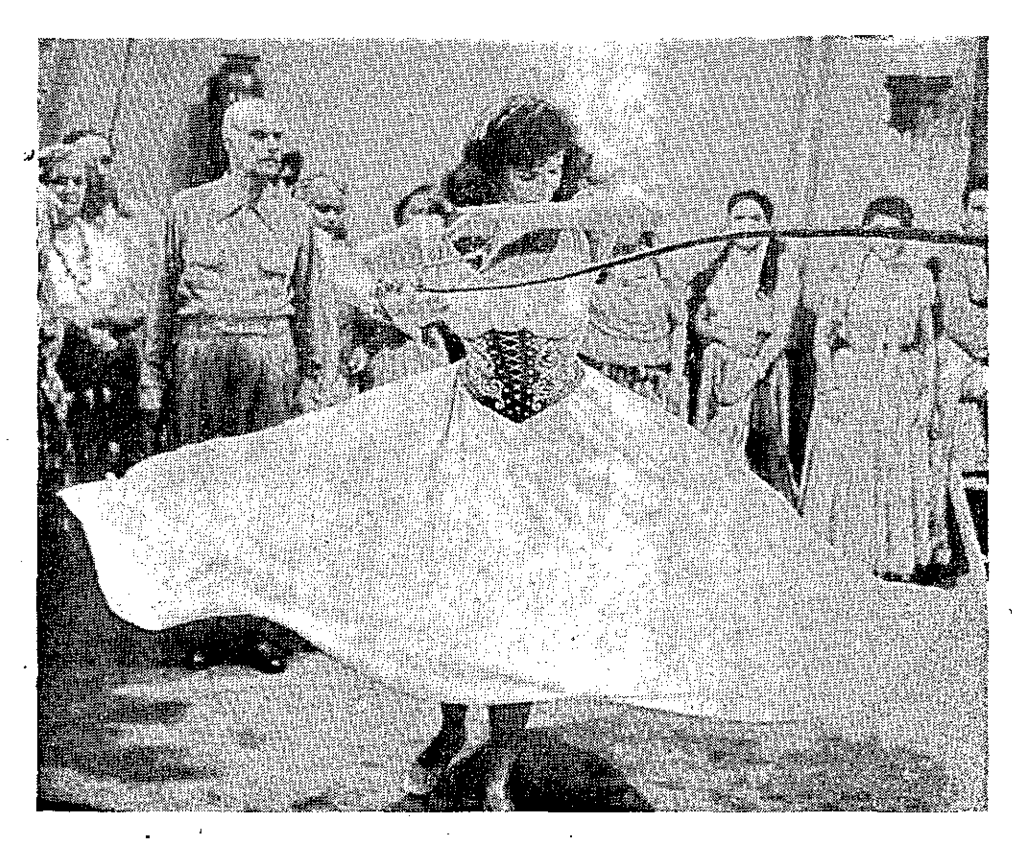
Nous ne pouvons que nous féliciter de cette identité de vues presque totale; les divergences sont assez minimes : *La cinquième victime*, 11e des CAHIERS, arrive 17e chez les LECTEURS, *L'homme qui en savait trop* vient en 19e position chez nos correspondants. Par contre, *Beau fixe sur New York*, qui n'existe qu'en V.O., ne s'est vu offrir que la 33e place.

De même, *Attaque* est 17e dans la LISTE DES CAHIERS. Mais une différence de points aussi considérable qu'identique sépare les positions respectives de *Mais... qui a tué Harry?* (8e et 27e) et de *Et Dieu... créa la femme* (15e et 34e) dans les deux listes.

Il faut encore tenir compte de ce que certains de nos lecteurs de province ou des colonies nous signalent qu'ils n'ont pas vu tous les films importants sortis à Paris en 1956. Parmi les films dont ils se plaignent d'attendre encore le passage, les plus souvent cités sont : *L'Amore, Baby Doll* (CAHIERS : 34e — LECTEURS : 19e), *La Traversée de Paris, Dossier Secret, La Peur, Fièvre sur Anatahan* (CAHIERS : 20e — LECTEURS : 25e), *La cinquièce victime, Elena et les hommes, Et Dieu... créa la femme* et *Le Bandit* (CAHIERS : 20e — LECTEURS : 16e).

Enfin, nous tenons à remercier tous ceux qui accompagnèrent leur réponse de remarques pertinentes et de commentaires judicieux, précieuse matière pour un prochain « Courrier des Lecteurs ».

LES FILMS



Jane Russel dans *Hot Blood* de Nicholas Ray.

Rien que le cinéma

HOT BLOOD (L'ARDENTE GITANE), film américain en Cinémascope et Technicolor de NICHOLAS RAY. *Scénario :* Jesse Lasky Jr. *Images :* Ray June. *Musique :* Les Baxter. *Chorégraphie :* Matt Mattox et Sylvia Lewis. *Montage :* Otto Ludwig. *Décors* : Robert Peterson. *Interprétation* : Jane Russell, Cornel Wilde, Luther Adler, Joseph Calleia. *Production :* Howard Welsch, 1956. *Distribution : Columbia.*

Si le cinéma n'existait plus, Nicholas Ray, lui seul, donne l'impression de pouvoir le réinventer, et qui plus est, de le vouloir. Alors que l'on imagine volontiers John Ford amiral, Robert Aldrich à Wall Street, Anthony Mann sur les traces de Belliou la Fumée, Raoul Walsh nouvel Henry Morgan

sous le ciel des Caraïbes, on voit très mal en revanche ce que le metteur en scène d'*A l'ombre des potences* donnerait dans quelque activité que ce soit, autre que cinématographique. Un Logan, par exemple, ou un Tashlin, peuvent réussir dans le théâtre ou le music-hall, un Preminger dans le roman, un Brooks dans l'enseignement primaire, un Fuller dans la politique, un Cukor dans la publicité, mais pas un Nicholas Ray. La plupart des cinéastes, si le cinéma n'existait soudain plus, ne seraient point désemparés pour autant. Nicholas Ray, oui. Après la projection de *Johny Guitare* ou de *La Fureur de vivre,* impossible de ne pas se dire : voilà qui n'existe que par le cinéma, voilà qui serait nul dans un roman, sur la scène, partout ailleurs, mais qui sur l'écran devient fantastiquement beau. Cinéaste, Nicholas Ray l'est d'abord moralement. Et ceci explique cela, à savoir qu'en dépit d'un talent inné et d'une bonne foi évidente, un scénario qu'il ne prendra pas au sérieux restera superficiel.

Tel en effet apparaît à première vue *Ardente Gitane,* tourné bien à la légère pourtant car l'argument, au départ, ne manquait point de beauté. Pris à la lettre, c'est celui des *Indomptables* à l'envers ou si l'on veut celui de *La Croisée des destins* de Cukor : las de l'aventure, un être retourne dans le clan auquel il appartient. Ceux qui, avec moi, considèrent « Le Serpent à plumes » de D.H. Lawrence comme le plus important roman du vingtième siècle, ceux-là ne s'étonneront pas si je dis que Nicholas Ray tenait là, s'il l'avait voulu, un sujet d'une résonance plus moderne encore que ceux qu'il affectionne. Il semble bien cependant qu'il ne vit pas *Ardente Gitane* de cet œil et ne l'envisagea, au contraire, que comme un délassement entre deux productions à priori plus ambitieuses. Faut-il lui en faire grief ? Renoir vient de nous apprendre dans *Elena* que la paresse est chose fort sérieuse, et même s'il voulait paresser en s'amusant, ou vice-versa, je reprocherai donc à Nicholas Ray d'avoir à cette occasion pris la drôlerie trop à la blague.

Mais quoi, dira-t-on, travail de commande, et pas davantage, que ce film chez les gitans où l'on voit Cornel Wilde forcé d'épouser Jane Russell, en même temps qu'elle quitter la tribu dont il est le dauphin, et finalement s'apercevoir qu'elles lui manquent terriblement. Sans doute, mais encore n'est-ce pas si certain, car j'aime à croire, d'autre part, Nicholas Ray assez honnête pour accepter dorénavant de ne s'intéresser qu'à ce qui l'intéresse, ce qui était ici le cas, *Ardente Gitane* lui permettant d'aborder nettement un problème qui, si l'on en croit ses dires, lui est cher, celui d'une minorité ethnique, de peindre la race à travers l'individu, ce qui est aller dans la voie ouverte par Rossellini, tout en creusant la sienne propre.

Chaque plan de ce film (légèrement en plongée depuis qu'il tourne en cinémascope) prouve d'ailleurs que son metteur en scène ne s'en est pas complètement désintéressé et que ce n'est pas Raoul Walsh qui le fit à sa place, comme aurait pu le faire croire le personnage de Jane Russel, en tout point semblable par les mimiques à celui de Mamie Stover dans *Bungalow pour femmes.* L'intrigue elle-même, bien que mal traitée, porte bien l'estampille Ray, et le personnage de Cornel Wilde est fort proche de ceux joués par Sterling Hayden, Arthur Kennedy, James Cagney, dans les précédents films de notre cinéaste. Toujours, dans un film de Nicholas Ray, le personnage principal retourne à ce qu'il avait autrefois délaissé ou méprisé. Il ne s'agit pas pour lui de conquérir, mais, plus difficile, de reconquérir une position perdue par gaminerie, veulerie ou dégoût.

Il est donc normal de regretter que Nicholas Ray n'ait pas cru devoir cerner avec plus de mordant une situation et des caractères qui eussent ainsi fait d'*Ardente Gitane* une œuvre moins anodine. Louons toutefois sans réserve l'emploi délibéré et systématique des couleurs les plus criardes que l'on puisse voir au cinéma : chemises orange sucre d'orge, robes vert acide, automobiles violettes, tapis bleus et roses, le tout n'est pas sans rappeler le Van Dongen de la bonne époque et fait une fois pour toutes justice de ceux qui croient encore que le cinéma en couleurs s'accommode plus des tons doux que des violents. Pour une raison purement technique d'ailleurs, la profondeur de champ en cinémascope (qui ne peut se permettre d'utiliser un objectif d'une focale plus courte que 50 mm.) s'obtient grâce à l'accentuation des contrastes (cf. les films pho-

tographiés par Joe MacDonald et John Alton).

Bref, *Ardente Gitane* est un film à demi réussi dans la mesure où Nicholas Ray s'en est à demi désintéressé. Film réussi presque malgré son metteur en scène, devrais-je dire, ou, plus subtilement réussi par le sens inné du cinéma qu'à Nicholas Ray, d'une façon quasi automatique donc, mais moins naïvement que par l'écriture chère aux anciens surréalistes. Tout le cinéma, rien que le cinéma, disais-je de Nicholas Ray. Cet éloge comporte une restriction. Rien que le cinéma n'est peut-être pas tout le cinéma.

Jean-Luc GODARD.

Monsieur Vincente

LUST FOR LIFE (LA VIE PASSIONNEE DE VINCENT VAN GOGH), film américain en Cinémascope et Métrocolor de VINCENTE MINNELLI. *Scénario* : Norman Corwin d'après le livre de Irving Stone. *Images* : F.A. Young et Russell Harlan. *Musique* : Miklos Rosza. *Interprétation* : Kirk Douglas, Anthony Quinn, Pamela Brown, James Ronald, Everett Sloane, Reginald Owen. *Production* : John Houseman, *1956*. *Distribution* : Metro Goldwyn Mayer.

Voici un film qui soulèvera bien des controverses. Certains de ses détracteurs le critiqueront au nom du cinéma, d'autres au nom de la peinture. De fait une telle entreprise, si elle n'avait pas été signée Vincente Minnelli, autorisait toutes les craintes. Fort heureusement le producteur John Houseman a pris la précaution de la confier au seul homme capable à Hollywood de résoudre les difficultés que soulevait un sujet aussi redoutable. *Lust for Life* est en effet l'aboutissement de toute une série d'expériences sans lesquelles sa réalisation eût été impensable. S'il est certain que les dirigeants de la M.G.M. y ont d'abord vu une excellente opération financière, Minnelli a pu au contraire développer à loisir le projet qu'il s'était fixé depuis longtemps (et dont on trouve des signes manifestes dans *Un Américain à Paris, Le Pirate, Tous en scène, Brigadoon* et la *Roulotte du Plaisir*) et qui est de créer un *cinéma pictural*. En ce sens donc, et en ce sens seulement Minnelli est un *auteur* de films (tout autant que, mettons R. Aldrich, et O. Welles) et il est donc pleinement justiciable de cette « politique des auteurs » qui a été si souvent défendue ici. Mais objectera-t-on, n'y a-t-il pas *antinomie* entre les exigences du cinéma et celles de la peinture ? N'est-il pas chimérique de vouloir concilier ce qui n'est pas conciliable ? N'est-ce pas aller à un échec certain que de vouloir concurrencer la peinture sur son propre terrain, alors que le cinéma en couleurs n'est pas encore parfaitement maître de son propre instrument ? Ces objections, valables en principe, ne le sont pas dès qu'on réfléchit un tant soit peu au problème ; toutefois cela ne signifie pas que *Lust for Life* soit exempt de tout reproche et j'aurai moi-même à en formuler quelques-uns. Ce que je veux dire c'est qu'il serait tout à fait injuste de condamner Minnelli au nom d'une idée *a priori* du cinéma qui n'est pas recevable puisque, aussi bien, nous ignorons les possibilités réelles du cinéma non seulement dans l'adaptation picturale mais même dans l'adaptation (malgré tout plus facile) des œuvres littéraires.

Avant de présenter quelques critiques, je veux écarter un autre reproche qui se présente naturellement à l'esprit. On ne manquera pas en effet de faire observer que nul moins que Minnelli, auteur élégant et raffiné, n'était qualifié pour restituer le climat de transes dans lequel s'est déroulé la vie brève de Van Gogh. Ce délire cosmique, cette volonté forcenée de capter les secrets de la nature, de reproduire par la couleur seule, le monde des sentiments et des passions, cette certitude d'accéder au vrai (envers et contre tous) ce paroxysme lucide (c'est la certitude qui rend fou disait Nietzche) rien de tout cela n'apparait dans le film. On attendait une mise en scène démentielle et on ne trouve qu'un exercice de style compassé et appliqué. Loin d'abonder en ce sens



Kirk Douglas dans *Lust For Life* de Vincente Minnelli.

je crois qu'il faut féliciter Minnelli de ne pas être tombé dans les effets faciles. Il faut le louer de sa réserve : loin d'avoir « dramatisé » à plaisir une vie déjà dramatique, il s'est refusé aux effusion qu'un tel sujet permettait et il a adopté un *ton* qui évite de faire double emploi avec ce que nous savons de la vie et de l'œuvre de Van Gogh. Il n'a pas commis l'impardonnable faute de *pléonasme* qui rend inaudible et invisible tant de films sur les hommes ou les œuvres célèbres. Il y a dans son film une absence de vulgarité que le titre anglais (trahi délibément par l'inepte titre français) à dessein ambigu, laisse pressentir. Ce parti pris de décence se retrouve non seulement dans la narration, mais même dans les mouvements d'appareil et dans l'emploi de la couleur. La mise en scène est en effet rigoureuse : pas de mouvements d'appareils compliqué, pas d'effets intiles. On ne cherche pas à « matraquer les spectateurs par des astuces, mais à l'initier progressivement à une œuvre difficile et, partant, on évitera tout ce qui peut distraire l'attention du spectateur. Il s'agit en effet de re-découvrir les conditions spatiales et temporelles dans lesquelles le style de Van Gogh s'est constitué. Ce film est, au plein sens du mot, *propédeutique*. Dans la mesure où la peinture de Vincent vise au *réalisme absolu* (« j'ai voulu peindre avec le rouge et le vert les terribles passions humaines ») il importait de restituer les données objectives qui seules nous permettent de mesurer l'écart entre l'intention et l'œuvre. D'où la nécessité de la part de Minnelli d'un certain effacement qui ne lui a pas nui, car il est aussi bon décorateur que metteur en scène. Il ne s'agissait pas en effet de reproduire mécaniquement les paysages ou les gens qui avaient été à la source de la création de Van Gogh, il s'agissait de les disposer dans un certain ordre de façon à faire comprendre pourquoi ils avaient constitué pour notre peintre des thèmes de prédilection. D'où l'emploi judicieux de la couleur résolu-

ment naturaliste dans les extérieurs et très concertée dans les scènes d'intérieur (en souvenir des peintres hollandais du XVIIe siècle).

Il devient peut être plus aisé maintenant de laver Minnelli du reproche d'avoir fait un film anti-cinématographique. Sans doute Renoir aurait procédé différemment, qui avait pensé un moment traiter l'histoire du peintre fou. Sans doute son scénario aurait été meilleur, sa mise en scène résolument objective, faite du point de vue même du héros. Il n'en reste pas moins que malgré un parti pris d'illustration, son refus de toute frénésie visuelle, il y a dans *Lust for Life* quelques plans qui font honneur à l'histoire du cinéma. Je ne pense pas tellement aux plans d'ensemble sur le Borinage qu'à ceux qui se rapportent à Van Gogh lui-même. Tous les gros plans sur le visage du peintre sont admirables. Ils n'interviennent qu'à de très rares moments pour scander un instant de tension ou d'abattement et leur irruption rompent très heureusement l'allure générale du récit. En revanche les plans d'ensemble sont marqués par un souci purement pictural de composition qui échappe à la convention par l'utilisation judicieuse de la couleur (cf le rôle joué par les bleus et les bruns dans les scènes hollandaises).

Reste maintenant les réserves à formuler. Sur le plan du scénario on déplorera la manière assez sommaire dont sont traités les rapports entre Gauguin et Van Gogh, quelques inexactitudes regrettables dans un film qui vise au maximum de fidélité, une méconnaissance assez grave du caractère du peintre (tel qu'il apparaît du moins à travers la *Correspondance* avec son frère Théo). En ce qui concerne la mise en scène, Minnelli n'échappe pas toujours à un certain académisme. Il a abordé trop souvent la peinture de Van Gogh par son côté le plus extérieur (la recherche de l'exactitude des décors et des costumes d'époque qui confère à trop de scènes un côté image d'Epinal touchant certes mais bien naïf). Minnelli est beaucoup plus à l'aise dans l'évocation de la vie moderne et je me permets de conseiller à ceux qui verront *Lust for Life* ce film si inégal et si timoré de se précipiter à *Long Long Trailer* (*La Roulotte du Plaisir*) merveilleux de promptitude et d'adresse, tout en couleurs vives (on n'oubliera jamais le jaune de la gigantesque roulotte) très près de Chaplin dans certaines scènes férocement allègres. *Long Long Trailer* chef-d'œuvre de la comédie américaine d'après guerre que nous eûmes le plaisir de découvrir un soir et qui suffirait à garantir à Minnelli une place de choix dans le Panthéon des metteurs en scène.

Jean DOMARCHI.

Frank Capra au Rabais

THE SOLID GOLD CADILLAC (UNE CADILLAC EN OR MASSIF), film américain de RICHARD QUINE. *Scénario et dialogues :* Abe Burrows d'après la pièce de George S. Kaufman et Howard Teichmann. *Images :* Charles Lang Jr. *Musique :* Cyrill J. Mockridge. *Décors :* W. Kiernan et Louis Diage. *Montage :* Charles Nelson. *Interprétation :* Judy Holliday, Paul Douglas, Fred Clark, John Williams, Hiram Sherman, Neva Patterson, Ray Collins, Arthur C'Connel, Ralph Dumke. Production : Fred Kohlmar, 1956. *Distribution :* Columbia.

Les CAHIERS DU CINÉMA ont en général adopté la généreuse politique qui consiste à ne faire la critique que des qualités. Mais quand on se trouve face à une œuvre aussi totalement négative et pourtant aussi riche de contradictions que *Une Cadillac en or massif*, il est difficile de résister à l'envie d'un démontage en bonne et due forme d'un film assuré par ailleurs d'un incontestable succès de public, dans la lignée de *Comment l'esprit vient aux femmes* ou de *Sabrina*. Résumons ces griefs en trois rubriques : *Une Cadillac* traîne les poncifs d'un théâtre de satire sociale totalement émoussé, plagie



Judy Holliday et Ralph Dumke dans *The Solid Gold Cadillac* de Richard Quine.

Frank Capra, et révèle de la part de son metteur en scène Richard Quine une véritable abdication des ambitions que nous avions décelées il y a un an dans *My Sister Eileen*.

Il est trop aisé de stigmatiser le conformisme à cent pour cent de la pièce de Kaufman et Teichmann. *Grosso modo* c'est la même vision qu'il y a vingt ans aux plus beaux temps de « Vous ne l'emporterez pas avec vous », autre pièce du même Kaufman (en collaboration avec Moss Hart). Les businessmen sont de blancs moutons qu'il suffit de savoir apprivoiser. De même que Longfellow Deeds (Gary Cooper) ou Jefferson Smith (James Stewart) mettant à leurs genoux, par la baguette magique de Frank Capra, le monde de la politique, des affaires et de la littérature, de même Laura Partridge (Judy Holliday), par son obstination têtue et sa candeur illuminée, triomphe des combines échaffaudées par un Conseil d'Administration peu scrupuleux pour léser les intérêts des petits actionnaires. On ne demande pas au cinéma de nous donner des cours de sociologie, mais quand un film comme celui de Quine se présente avec les apparences du réalisme, et qui plus est, contient une apologie voilée d'un thème cher à la propagande américaine actuelle, à savoir que les deux tiers des Américains adultes sont aujourd'hui actionnaires, on est obligé de juger à l'échelle de ce soi-disant réalisme social. Sur ce point évidemment *Une Cadillac* est une aimable fumisterie et n'a même pas le mérite d'un témoignage sur l'American Way of Life. On rit des plaisanteries de dialogue qu'aurait pu signer chez nous un André Roussin, on admire le jeu étincelant de Judy Holliday, qui en fait porte à elle seule presque tout le film sur ses épaules, on évoque le souvenir des meilleures comédies américaines d'avant-guerre, comme *Théodora devient folle, Cette sacrée vérité, Vacances*, où s'affirme le même féminisme agressif (tous films d'ailleurs produits par la même firme à laquelle nous devons *Une Cadillac*, Columbia, incontestable championne de la comédie américaine depuis *New York-Miami*).

Bref, on ne s'ennuit pas mais, le film fini, on en veut terriblement à Richard Quine et à ses producteurs d'avoir pareillement déprécié un genre admirable, et surtout plagié à un tel

degré d'inconscience Frank Capra, celui de *Vous ne l'emporterez pas avec vous* et de *Mr. Smith au Sénat.* Après avoir avant-guerre porté Capra aux nues, il est de bon ton aujourd'hui, à droite comme à gauche, chez Bardèche et Brasillach, chez François Vinneuil, comme chez Georges Sadoul et Raymond Borde, de proclamer à tous vents la vacuité, sinon le jésuitisme, du visionnaire des *Horizons perdus.* Seuls, je crois, André Bazin et François Truffaut ont constamment défendu l'intégrité morale et le génie cinématrographique de celui qui reste certainement avec King Vidor le cinéaste américain le plus complet et le plus généreux des années trente. Et par contrecoup Capra prend encore plus de relief quand on voit avec *Une Cadillac en or massif* où peut mener l'exploitation d'un filon plus ou moins dépassé par les événements. Etrange mélange des héros Capra types, comme Cooper et Stewart, et de son héroïne favorite Jean Arthur (sous l'étoile de qui débuta la carrière de Miss Holliday, remplaçant au pied levé Miss Arthur tombée malade trois jours avant la première de Broadway de « Born Yesterday »), Judy Holliday impose à l'écran la petite dinde pudique qui triomphera inévitablement des malices de puissants businessmen qui au fond ne demandent qu'à se laisser faire. Capra croyait à fond à l'utopie d'un monde sans politique, sans guerres, sans paradoxes, où triompherait l'homme moyen et gentiment anarchiste. Capra bâtissait cet univers idéal non par la force d'une logique trop visiblement indéfendable mais par l'intensité du sentiment et le génie de la vision. La guerre et ses injustices, sa nécessité de l'engagement, devaient porter un coup fatal à ces blancs pâturages de fraternité américaine. Très loyalement, Capra a compris que le monde d'après Hiroshima n'était plus le sien et s'est retiré dans un silence qui l'honore. Richard Quine est bien mal venu d'exploiter aujourd'hui ces mythes dévalués, devenus poncifs. Exploitation consciente d'ailleurs, qui ne va pas sans un certain cynisme, et légitime en partie cette remarque du plus humoriste des collaborateurs des CAHIERS, affirmant que Quine a trop visiblement bâclé sa mise en scène pour qu'on ne lui fasse pas crédit d'un masochisme évident.

En fait Quine (qu'il ne faut pas accabler car tout de même son producteur y est pour quelque chose et aussi le fait qu'il œuvre dans le Saint des Saints du Capra d'avant 1939, je veux dire la firme Columbia) a copié froidement le thème général de *Vous ne l'emporterez pas avec vous,* les farfelus qui triomphent des méchants loups du big business, et plagié sans vergogne des séquences entières de *Mr. Smith au Sénat,* notamment la fin du film, avec l'envoi massif des télégrammes. Il reprend, techniquement, le style de montage popularisé par la comédie américaine classique, ce que Brasillach appelle le triomphe « *des démons ironiques des choses* ». Judy Holliday, pour ennuyer le Conseil dont elle est modeste actionnaire avec dix parts, vient relancer sans arrêt ses respectables membres par des questions indiscrètes. Trois plans, dans la meilleure tradition américaine usinée qui est aussi celle de Poudovkine, résument cet entêtement : le président du Conseil d'Administration frappe nerveusement avec son petit maillet pour rétablir l'ordre ; ses coups se font plus précipités ; le manche casse. Le public éclate de rire. Nous sommes en retard de vingt ans de cinéma.

Les CAHIERS bagarrent à juste titre pour imposer le cinéma d'auteur, c'est-à-dire le refus du sujet en or (comme la Cadillac elle-même, symbolique de tout le truquage du film de Quine), l'exigence d'une réinterprétation constante des êtres et du monde en termes d'image, c'est-à-dire d'action, le triomphe du cinéma non littéraire. Il faut accorder pourtant sa place honorable au film à sujet, dont George Cukor, de *Vacances* à *Une femme qui s'affiche,* reste le plus éblouissant interprète. Mais Cukor, dans les deux cas indiqués, travaille sur des scripts hors pair, livrés par les meilleurs auteurs d'Amérique, les Sidney Buchman, Donald Ogden Stewart, Ruth Gordon, Garson Kanin. Aujourd'hui hélas le jeune Quine n'a plus à se mettre sous la dent qu'un George S. Kaufman passablement dévalué. Souhaitons qu'au plus tôt il retourne au Grenwich Village de *My Sister Eileen,* ou encore mieux, comme Nicholas Ray, qu'il aille faire à son tour un voyage aux horizons des immenses et inépuisables U.S.A. Broadway, en l'an de grâce 1957, sent terriblement le ranci!

Louis MARCORELLES.

NOTES SUR D'AUTRES FILMS

*

Amérique, Année zéro

CINERAMA HOLIDAY, film américain en Cinerama et Technicolor produit par LOUIS DE ROCHEMONT et mis en scène par ROBERT BENDICK et PHILIPPE DE LACEY. *Production* : Stanley Warner Corporation, 1954.

et

THE KING AND I (LE ROI ET MOI), film américain en CinemaScope 55 m/m et DeLuxe de WALTER LANG. *Scénario :* Ernest Lehman d'après l'opérette de Richard Rodgers et Oscar Hammerstein II, adaptée du roman de Margaret Landon « Anna et le Roi de Siam ». *Images :* Leon Shamroy. *Musique :* Alfred Newman. *Décors :* Walter M. Scott et Paul S. Fox. *Chorégraphie :* Jerome Robbins. *Interprétation* : Yul Brynner, Deborah Kerr, Rita Moreno, Martin Benson, Terry Saunders, Rex Thompson, Carlos Rivas, Patrick Adiarte. *Production :* Charles Brackett, Twentieth Century Fox, 1956.

Ces deux superproductions, qui ont coûté en tout plus de cinq milliards et qui viennent en tête des listes des meilleures recettes encaissées ces deux dernières années, représentent le fin du fin de la production hollywoodienne. La tradition du film à grand spectacle se perd avec l'évolution récente du public, et il se peut fort bien que nous assistions là à ses dernières extravagances. Mise en scène médiocre (*Le Roi et moi*), avec quelques élans involontaires dans les séquences chorégraphiques ou humoristiques, ou absence totale de mise en scène (*Cinerama Holiday*) que ne justifie nullement l'allure para-documentaire de l'entreprise.

Sujet conformiste au possible, respectant jusqu'à l'absurde la tragique mystification du public telle que l'entend Wall Street. Le côté chewing-gum et divertissement hygiénique du *Roi et moi* est à la rigueur acceptable, mais le ton pompeux et didactique du second Cinerama dépasse la mesure; véritable entreprise industrielle, le Cinerama est, plus qu'aucune autre maison hollywoodienne, lié à la haute finance; et la propagande s'exerce à une triple échelle, puisque le film se déroule dans trois pays différents: U.S.A., France et Suisse alémanique. Français et Suisses ne peuvent reconnaître leur pays, leurs concitoyens dans cette peinture grotesque et caricaturale, limitée uniquement au spectaculaire, sauf quand elle se mêle d'unanimisme, ce qui devient encore plus grinçant. Je ne sais si l'Amérique retrouve ici son vrai visage; mais le spectateur français, habitué à découvrir dans la civilisation d'outre-Atlantique les plus hauts sommets de notre culture, ne saurait admettre qu'on lui livre, sous la même apparence traditionnelle dont se parent les œuvres les plus sincères, les reflets les plus bas, les plus faussement brillants d'un *américanisme* éhonté, celui-là même que nous déprécions dans les derniers films de John Ford.

Il ne saurait y avoir superproduction sans quelque innovation technique. Le deuxième Cinerama a l'avantage sur le premier de ruser plus adroitement avec les difficultés; mais il se montre finalement moins convaincant : après deux ou trois coups de clairon, deux ou trois descentes vertigineuses, la notion du spectacle s'est tellement ancrée en nous que nous assistons avec une étonnante indifférence aux plus remarquables voltiges de l'appareil; le Cinerama, par son accumulation, devient anticommercial, antispectaculaire. Ne nous étonnons donc pas si les bénéfices diminuent à chaque nouveau film; à part quelques effets saisissants dont témoignent certaines photos de *Search for Shangri-La*, le procédé ne nous offrira plus rien de neuf. De Rochemont l'a d'ailleurs bien compris, puisqu'il vient de commencer son premier film de fiction, seule source possible de renouvellement.

Mais le principe même du Cinerama se heurte aux demandes actuelles du cinéma; le succès du Todd American Optical est à cet égard significatif : s'il ne renonce pas à envelopper le spectateur par son immense écran, il se fixe comme premier but un surcroît de réalisme que le Cinerama était loin d'envisager. Ce surcroît de réalisme, c'est avant tout la netteté de l'image,

4

qui permet de jouer sans gêne sur la profondeur du champ. Le CinemaScope 55, lui aussi allie aux avantages du Scope ceux de la VistaVision. Et le réalisme du *Roi et moi*, préfiguration des recherches de demain, nous propose, comme preuve de sa force un jeu de rapports extrêmement subtil entre les toiles peintes pour de bon et les décors réels. — L. M.

Fumées sans feu

THE BURNING HILLS (LES COLLINES BRULANTES), film américain en CinemaScope et en Warnercolor de STUART HEISLER. *Scénario :* Irving Wallace d'après le roman de Louis L'Amour. *Images :* Ted MacCord. *Montage :* Clarence Coster. *Musique :* David Buttolph. *Interprète :* Natalie Wood, Tab Hunter, Joseph Calleia. *Production :* Richard Whorf, Warner Bros, 1956.

Un fermier tout puissant s'accommode si mal d'un partage qu'il fait assassiner quiconque s'installe sur son territoire. Mais un jour quelqu'un échappe aux tueurs et pour mettre en branle la justice entreprend un périlleux voyage, traqué par les hommes du fermier, mais aidé par une jeune fille qui n'a pas trop goûté leur procédé.

Le film se trouve moins handicapé à illustrer ce scénario qu'à tenter d'accréditer Tab Hunter comme héros. Ce pur spécimen d'*Homo Brutus* paraît plus propre à faire valoir son torse épilé qu'à toucher la sympathie du spectateur, ou même à inventer le trésor de ruses qu'assez généreusement lui prête le scénariste. Voilà bien l'opposé du héros meurtri accédant à la dignité à travers les incertitudes, tel que l'a créé Anthony Mann.

Il semble en tout cas que Stuart Heisler n'ait pas fort prisé le personnage et se soit retourné contre lui avec un humour dont fait les frais la personne de l'acteur. Heisler nous a habitués à une direction *un peu* désinvolte, où la drôlerie succède et souvent s'allie à une sensibilité poétique certaine. Toujours est-il que la direction d'acteurs est loin de l'indifférer. Mais que faire lorsque l'*Homo Brutus* confisque l'écran avec autant de possibilités expressives qu'un coffre vide ? Voyez ce que fait Stuart Heisler, non sans malice.

Tout d'abord les scènes de tendresse deviennent un élément de suspense. Insérées dans les phases les plus aiguës de la poursuite, le spectateur a grand hâte de les voir finir et disparaître en même temps l'encombrant personnage. Il y a aussi une bagarre remarquable. Pas la seconde qui s'étire inutilement et sent son truquage; mais le combat dans la grange est de bon aloi par sa vigueur et sa brutalité. De plus les deux adversaires, semblablement vêtus offrent le spectacle d'une lutte ambiguë et le public ne peut qu'assister impuissant à un échange de coups dont il ne sait jamais s'il peut se réjouir ou s'affliger.

Natalie Wood joue les chats sauvages avec entrain et même emportement. Il faut la voir tenir tête à une bande de mauvais garçons ou tenter de donner du ressort à l'oncle paresseux. Joseph Calleia plaide pour la douceur de vivre, il a toute l'indulgence du metteur en scène.

L'ensemble quoique inférieur à la *Patrouille infernale* ou même à *Dallas, ville frontière* reste de belle humeur. Tout comme Jacques Tourneur, Stuart Heisler est content de faire des films, et nous de les voir. — P. D.

Les faux durs

DIE HALBSTARKEN (LES DEMI-SEL), film allemand de GEORG TRESSLER. *Scénario :* Will Tremper et Georg Tressler. *Interprétation :* Horst Buchholz, Karin Baal, Christian Doermer. *Production :* Wenzel Ludecke - Interwest Film, 1956.

L'Allemagne de l'Ouest connaît bien et admire le cinéma américain. Le succès remporté là-bas par *L'Equipée sauvage* et *La Fureur de vivre* n'est pas étranger à la production de ces *Demi-sel*. Horst Buchholz, à peu près inconnu en France (on l'a vu dans *Ciel sans Etoiles* de Kautner) bien qu'il compte à son actif une demi-douzaine de films, se veut ici brutal à la manière de Brando, fragile et tendre à la manière de James Dean et porte un costume réalisant un compromis extérieur entre ses deux modèles. Le film qui s'est construit autour de sa personnalité encore mal dégagée, avance tant bien que mal, boitant et sautillant. Les aspects mélodramatiques du scénario font penser à certains événements de

Pardonnez nos offenses, d'autant que Karin Baal, la jeune égérie blonde du chef des *Demi-sel* s'inspire de l'esthétique de Marina Vlady. Toutes les influences que l'on peut déceler dans le film de Georg Tressler (la rencontre avec Hossein semble, d'ailleurs, pur hasard; Tressler n'avait pas pu voir *Pardonnez nos offenses* avant de réaliser *Les Demi-sel*) ne l'empêchent pas d'être typiquement allemand. Le goût de la technique soignée quoique incertaine, la photographie se souvenant du style 1930 sont des caractéristiques constantes du nouveau cinéma germanique. L'intérêt vient de l'histoire contée, insolite dans la mesure où elle rompt avec l'optimisme béat, le ton rose-bonbon des productions d'Allemagne Occidentale (les films de « dédouanement historique » ne furent que des accidents). Le fait social servant de base à la délinquance juvénile, ici évoquée, n'est explicité que par les rapports individuels des héros principaux avec leur famille. Le climat si particulier de Berlin, dont l'enclave occidentale est, à elle seule, un monde suspendu dans le vide, n'a pas été analysé, vraisemblablement pour des raisons de censure. Le mirage du confort bourgeois n'en est pas moins, par moments, dénoncé. Il ressort de ce drame, assez haletant sur sa fin, que les jeunes Allemands sont à la recherche d'un idéal que le rythme importé du Rock and Roll, le hold-up et la violence ne suffisent pas à combler. Derrière Horst Buchholz reparaît le mythe du chef. Ces faux durs ont la nostalgie de Siegfried.

Quelques scènes d'érotisme morbide, un petit barman équivoque, une jolie fille qui se transforme en tueuse, laissant percer la Walkyrie derrière la vamp, indiquent ce qu'aurait pu être le film s'il n'avait pas voulu être seulement une *Fureur de vivre* allemande. — J. S.

Mélo et chœur antique

TO KORITSI ME TA MAVRA (LA FILLE EN NOIR), film grec de MICHAEL CACOYANNIS. *Scénario :* Michael Cacoyannis. *Images :* Walter Lassally. *Musique :* Argiris Kounadis. *Interprétation :* Ellie Lambetti, Dimitri Horn, George Foundas, Notis Pergialis, Anetis Vlachos, Eleni Zafiriou, Stefanos Stratigos, Nikos Fermas. *Production :* Hermès film.

Michael Cacoyannis s'était déjà signalé à l'attention au Festival de Cannes par une comédie néoréaliste, *Dimanche à Athènes*, et par un mélodrame exotique, *Stella*. *La fille en noir* confirme les dons de ce jeune réalisateur dont on devine qu'il travaille avec de pauvres moyens et dans les conditions précaires d'une production aux débouchés limités. Il est bien connu que les cinémas jeunes n'ont pas peur des mélodrames. La force des situations et la simplicité des thèmes dramatiques y sont plus fréquentes que la subtilité psychologique. On retrouve dans *La Fille en noir* la violence des sentiments exacerbés par la contrainte des conventions sociales attardées qui règnent dans un gros bourg de pêcheurs d'une île méditerranéenne.

Comme les autres films grecs que nous avons vus, *La fille en noir* est joué de façon inégale mais parfois attachante. Ne fut-ce du reste que pour une séquence, le film mériterait d'être vu. Je veux parler de celle du naufrage de la barque avec les enfants. Le primitivisme de ce cinéma tourne ici à son avantage. Les interprètes bénévoles ou professionnels s'y montrent capables d'entrer dans les sentiments suggérés par la situation avec un réalisme stupéfiant. Jouer la scène équivaut alors à la vivre et le film devient un véritable reportage sur une catastrophe maritime dans un petit port de la mer Egée. Mais dans les lamentations des femmes « pleurant leur enfant » en se tordant les mains, on croit percevoir tout à coup l'écho grondant du chœur antique. — A. B.

Un plan par-ci, un plan par-là

TENNESSEE'S PARTNER (LE MARIAGE EST POUR DEMAIN), film américain en SuperScope et Technicolor d'ALLAN DWAN. *Images :* John Alton. *Interprétation :* John Payne, Ronald Reagan, Coleen Gray, Rhonda Fleming. *Production :* Benedict Bogeaus, 1955. *Distribution :* R.K.O.

Plus que septuagénaire, le vieil Allan n'en est pas gâteux pour autant; il

reste fidèle à son rythme de trois films chaque année. Celui-ci vaut ni plus ni moins que les autres, un peu plus pourtant que *La Reine de la prairie*, un peu moins que *Tornade*. Laissons de côté l'histoire, maisons de jeu plus maisons de femmes plus western. Tout ce qui concerne les roulettes archaïques, l' « école » des jeunes filles en attente de mari, l'amitié virile est excellent. Le reste ne dépasse pas une honnête moyenne. Une demi-douzaine de plans préserveront cette œuvrette de l'oubli : les robes au début et à la fin, Rhonda et le bain, le plan du cimetière juste avant la fin. Ceci grâce à la complicité d'Alton, excellent coloriste et admirable opérateur. Il est amusant de retrouver toutes les qualités de *Tennessee's Partner* dans *Slightly Scarlet* (*Deux Rouquines dans la bagarre*). Persistance thématique chez Allan Dwan ? Ne blaguons pas; même sensibilité, même goût, c'est le meilleur éloge que l'on puisse faire. On a plusieurs fois reproché aux CAHIERS leur sympathie pour Dwan, comme pour Walsh. Ce n'est ni Hitchcock, ni Ulmer, ni Logan. Mettons les points sur les i : on peut voir avec plaisir *Le Mariage est pour demain* une fois. Tout le reste est snobisme. — L. M.

Glenn sans violence

RANSOM (LA RANÇON), film américain de ALEX SEGAL. *Scénario :* Cyril Hume et Richard Maibaum. *Interprétation :* Glenn Ford, Donna Reed, Leslie Nielsen, Juano Hernandez. *Production :* Metro Goldwyn Mayer, 1956.

L'histoire de ce riche industriel mis en demeure de verser un demi-million de dollars pour que lui soit rendu son fils unique avait de quoi séduire les producteurs à l'heure où, nous dit-on, les enlèvements se multiplient outre-Atlantique. Mais c'est aussi, malheureusement, l'heure où l'on se souvient encore de ce numéro de haute voltige que constituait *L'Homme qui en savait trop*. Moins enlevée que le jeune Bobby Clark, la mise en scène d'Alex Segal ne parvient pas à se dépêtrer d'un style formé dans les studios de la télévision. L'exposition est longue et l'intention de l'auteur trop manifestement partagée entre la volonté de mener l'étude psychologique d'un cas de conscience et le désir de manier l'arme efficace du suspense. Quant au jeu de Glenn Ford, héros de cette tragédie, nous l'aurions préféré plus sobre dans les scènes qui l'opposent à Donna Reed, sa femme. — A.S.L.

Un effort

FOLIES BERGERE, film français en Technicolor de HENRI DECOIN. *Scénario :* Jacques Companeez et Georges Tabet. *Images :* Pierre Montazel. *Musique :* Philippe Gérard. *Chorégraphie :* Roland Petit et Mary-Jo Weldon. *Interprétation :* Eddie Constantine, Zizi Jeanmaire, Nadia Gray, Yves Robert. *Production :* Roitfeld-Sirius, 1956.

« *Le premier grand film français de music-hall* » dit la publicité. En un sens c'est vrai. Non pas qu'il s'agisse d'un « grand » film mais bien un des premiers en France — après le timide essai de Boisrond dans *Cette sacrée gamine* — qui soit fait à l'imitation des films de danse américains. Evidemment nous sommes encore loin de Minnelli, de Stanley Donen et de Gene Kelly... très loin même, mais certains ballets de *Folies-Bergère* sont jolis de couleurs et de chorégraphie et l'intrigue du film n'est ni pire ni meilleure que celle de beaucoup de films américains en question. Ce qui manque c'est un charme, c'est le sens du rythme, la juste intuition du moment où la danse doit intervenir et pour quelle durée exacte. Il manque aussi une permanence de la qualité technique de l'image, autant qu'on en puisse juger par la projection dans les salles parisiennes où la mise au point est presque toujours fantaisiste.

Ainsi le défilé final est-il d'une platitude et d'un manque de définition dans la photo — comme si la scène avait été tournée au téléobjectif — dont on ne sait si c'est la faute de la projection ou de la prise de vues. Côté interprète : Eddie Constantine « existe » sur l'écran, nul doute à ce sujet, mais il flotte — et pour cause — dans les scènes de danse. Zizi Jeanmaire est une merveilleuse danseuse, une excellente chanteuse (écoutez-la distiller *La croqueuse de diamant !*) et une très amusante actrice.

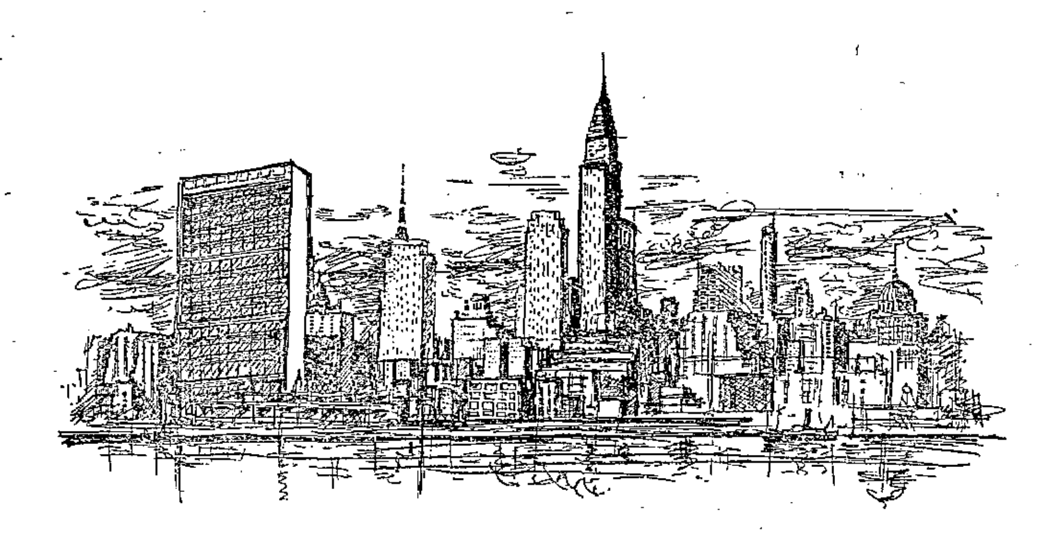
E. L.

LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS

- ● inutile de se déranger
- ★ à voir à la rigueur
- ★★ à voir
- ★★★ à voir absolument
- ★★★★ chef-d'œuvre
- Case vide : abstention ou : pas vu

TITRES DES FILMS ↓ — LES DIX →	Henri Agel	Jean de Baroncelli	André Bazin	Charles Bitsch	Pierre Braunberger	Jacques Doniol-Valcroze	Jacques Rivette	Eric Rohmer	François Truffaut	Jean-Pierre Vivet
L'ardente gitane (N. Ray)	★			★★		★	★★	★	★★	
Le Brave et le Téméraire (L. Foster)				★★		★		★	★★	
Le Mariage est pour demain (A. Dwan)				★			★★	★	★★	
Une Cadillac en or massif (R. Quine)	★★	★★	★		★★	★	●	★	●	★★
Collines brûlantes (S. Heisler)	★★			★			★	★	★	
Le Muchacho (L. Vajda)	★★	★★		●		●			●	★★★
Je reviendrai à Kandara (V. Vicas)	●	★	★★		★	★			★	★
Folies Bergère (H. Decoin)	★		★	●	★	★			★	★
Van Gogh (V. Minnelli)	★	★	●	●		●	●	●		★★
Cinerama Holiday (L. de Rochemont)	●	★★	★			●	●	●	●	★
Les Demi-sel (G. Tressler)	★	●	★	●	★	●		●		●
La Rançon (A. Segal)	★	●	★		●	●	●	●	●	★
Le Roi et moi (W. Lang)	●	●		★	●	●	★	●	●	●
La Neige en deuil (E. Dmytryk)		★	●			●	●	●	●	●
Don Juan de Mozart (H.W. Kolm-Veltee)	●	●	●	●		●		●	●	●



LETTRE DE NEW YORK

par Herman G. Weimberg

New York, Février 1957.

Les dernières œuvres de quatre de nos plus grands metteurs en scène — De Mille, Stevens, Wyler et Kazan — viennent de sortir ; seuls Stevens et Kazan ont égalé, avec leurs nouveaux films, leurs œuvres antérieures... Il s'agit de Giant *et de* Baby Doll, *et encore ne peut-on les ranger, dans la hiérarchie cinématographique, aux côtés des grands classiques. Le principal mérite de* Giant *et de* Baby Doll *est l'un des plus appréciés par les services comptables des maisons de distribution : leurs recettes dépasseront encore celles de leurs prédécesseurs. Mais ils ne se graveront pas dans la mémoire, comme le font les véritables œuvres d'art. Seules, leurs prétentions artistiques méritent de retenir l'attention. Pour le reste, ils ne peuvent intéresser que les spécialistes du box-office.*

Giant *est une adaptation fidèle du roman d'Edna Ferber retraçant la vie de plusieurs générations d'une riche famille du Texas, avec, en arrière-plan, le paradoxal mélange de cette grande opulence et de la crainte des minorités sociales (les Mexicains, en l'occurrence). En tant que document social,* Giant *a un réel intérêt, ethnologique même, et ses protagonistes sont lucidement dépeints. Cependant, le seul personnage qui continue à nous hanter, la projection terminée, est celui du nouveau riche, interprété par le regretté James Dean : c'est une étude macabre qui révèle, chez Stevens, la plus grande science dans la peinture des caractères, et, en Dean, un acteur non seulement plein de promesses mais aussi de talent. Il se peut que les autres personnages du roman soient réellement ennuyeux en comparaison de lui et qu'ils aient, en ce sens, été bien rendus à l'écran. Mais aucun être humain, lorsqu'on en a percé le mystère, n'est vraiment ennuyeux (Sinclair Lewis fit un personnage fascinant de l'un des types d'humanité les plus ennuyeux, l' « homme moyen » sans aucun signe particulier dans son célèbre « Babbit »). Que ce soit de la faute de Rock Hudson et d'Elizabeth Taylor ou de Stevens, le fait demeure que nous ne nous inté-*

ressons jamais beaucoup à eux, si ce n'est dans la mesure où ils font partie de l'histoire qui nous est racontée. Cinématographiquement toutefois, Stevens a toujours l'œil aussi vif, et, de tous les films sur la sellette ce mois-ci, Giant *est, de loin, le mieux dirigé et photographié. Sans valoir* La Splendeur des Amberson *de Welles, autre histoire d'une famille sur plusieurs générations, c'est le plus satisfaisant des films américains récents, celui qu'il était le plus difficile de mener à bien.*

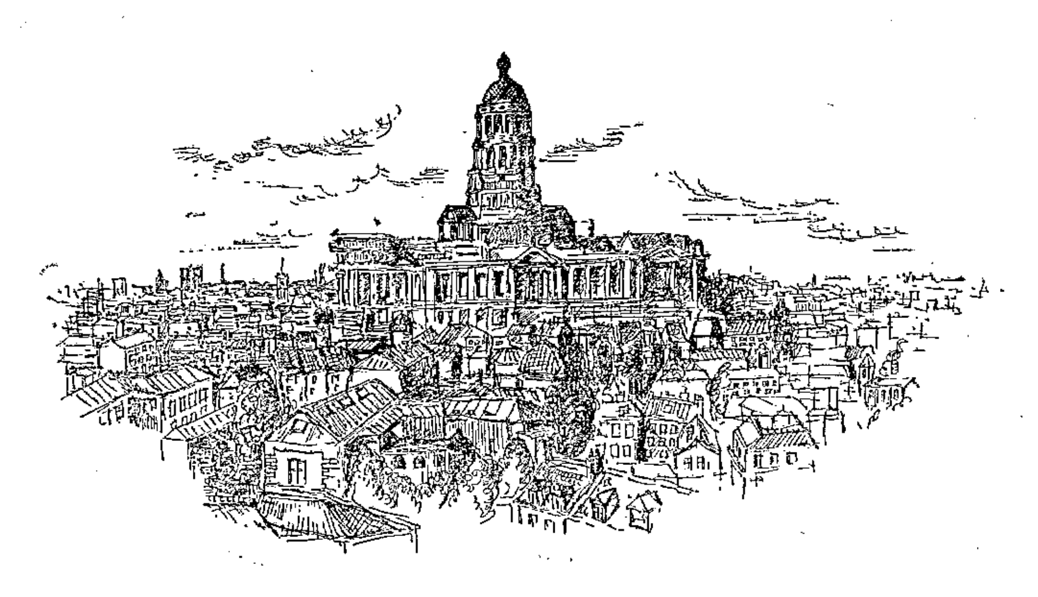
Baby Doll, *ayant fait grand bruit ici à cause de sa condamnation par l'Eglise Catholique Américaine, force est de le défendre avant de le critiquer — situation née de ce que le clergé refuse avec de plus en plus d'arrogance de se mêler de ses propres affaires. Il a condamné ce film pour sa moralité totalement dépravée et a prévenu ses fidèles que, le voir, revenait à commettre un péché mortel. Il l'a même accusé d'avoir une déplorable influence sur la vie américaine en général, de desservir la nation, d'être antipatriotique, d'être une œuvre née de la dégénérescence la plus complète, et qui affaiblirait moralement les Etats-Unis, etc. L'absurdité de tout ceci apparaît dès que l'on songe que la pièce d'où le film est tiré, « Vingt-sept wagons chargés de coton » de Tennesse Williams, fut montée à Broadway sans que l'Eglise Catholique, quelles qu'aient été ses réactions, n'ait ouvert la bouche ; et il s'agissait de la version intégrale, alors que dans le film toute une scène de la pièce est expurgée, celle de la séduction de la femme et du continuel cocufiage que le mari supporte avec résignation afin que le séducteur lui donne assez de travail pour assurer leur subsistance, à lui -même et à sa femme. Cette absurdité s'accroît encore du fait qu'il est ridicule de taxer d'immoralité un film où, en réalité, rien n'arrive : seules des menaces sont proférées. La femme n'est pas séduite (aussi le film a-t-il pu obtenir le sceau du Code de Production) : l'autre homme lui fait simplement la cour pour lui faire avouer que son mari est un incendiaire. L'attaque de l'Eglise Catholique est aussi aveugle qu'absurde, puisqu'elle ne se rend pas compte de la faute qu'elle commet en défiant la liberté d'expression garantie par la Constitution et en refusant même aux non-catholiques le droit de voir un film condamné par elle. Cette attitude, véritable retour aux traditions d'intolérance du moyen âge, serait effrayante si elle n'était pas si ridicule ; à en croire l'Eglise Catholique, on n'avait rien vu de pareil depuis les orgies de Borgia ou les soirées données par le Marquis de Sade. La conséquence logique de cet autodafé a d'ailleurs été d'attirer l'attention sur* Baby Doll *et de provoquer la ruée des spectateurs. Le plus drôle de l'histoire est que* Baby Doll *n'est qu'une tempête dans un verre d'eau. Si l'on y parle du sexe, ce n'est pas plus, ni avec plus d'audace, que dans la plupart des films américains. Il y a plein de taquineries, de sous-entendus, de clins d'œil complices, mais, en fait, rien ne s'accomplit. Pour pallier l'absence de la scène de séduction, on a rajouté des cris et des courses effrénées, des effusions délirantes et une violence des gestes plus grande que dans une maison de fous — tout cela pour vous faire croire que vous êtes témoins de quelque chose de vraiment violent. C'est une histoire de sexe pour adolescents. Pour les histoires de sexe pour adultes, mieux vaut se tourner vers Stroheim ou Bunuel, Lubitsch ou von Sternberg, et d'autres hommes de cette trempe. Je m'en voudrais de dénigrer Kazan, qui est un garçon plein de talent, mais qui reste un garçon quand on le compare aux créateurs de* Folies de Femmes, L'Age d'or, L'Ange bleu, *etc.*

Depuis un bon bout de temps, Wyler a choisi le chemin de la facilité en s'attaquant à des sujets populaires qui sont fort loins de Dodsworth, La Vipère *et* Les plus belles années de notre vie. *Son dernier film,* Friendly Persuasion, *est une étude des Quakers, secte religieuse pacifiste, représentée ici par Dorothy McGuire et Gary Cooper. C'est agréable, confortable à l'œil de bout en bout, mais est-ce tout ce qu'on est en droit d'attendre d'un metteur en scène dont le fort fut autrefois la critique sociale et le lyrisme poétique* (Les Hauts de Hurlevent) ?

Le dernier des quatre grands noms de ce mois-ci — Cecil B. De Mille — nous montre, avec son remake des Dix Commandements, *qu'en trente ans il n'a rien oublié ni rien appris.*

Reste Le Tour du monde en 80 jours, *tiré du roman de Jules Verne et produit par Mike Todd. Ce film aurait pu avoir le charme d'un bibelot ancien, mais, hélas, en Mike Todd le « forain » trouva que le vieux roman de Jules Verne ne pouvait pas assez intéresser le public d'aujourd'hui ; le « truc » qu'il a trouvé pour le faire accepter fut de distribuer des bouts de rôles aux plus grands noms du cinéma — Dietrich, Fernandel, Noël Coward, Martine Carol, Sir John Gielgud, Charles Boyer, Frank Sinatra, etc. Ils font une brève apparition, nous sommes censés nous émerveiller et nous demander quel va être le prochain à se montrer. David Niven est parfait dans le rôle de Phileas Fogg ; Cantinflas, dans celui de Passepartout, n'est qu'un peu au-dessous de ses possibilités, mais Shirley McLaine est une bien fade Aouda. En un sens, ce film aurait pu être une sorte de parodie du spectacle en Cinérama* The Seven Wonders of the World, *mais il manque d'intelligence pour cela. En fait, il manque aussi d'invention, de verve... mais qui suis-je pour chipoter ainsi sur le plus grand succès commercial des récentes annales cinématographiques ? La bourse n'est peut-être pas de soie, mais elle est pleine d'or.* Vox populi, vox Dei !

Herman G. WEINBERG.



LETTRE DE BRUXELLES

par René Micha

Bruxelles, Février 1957.

Une fois l'an, les journalistes belges décernent un prix qui doit souligner « les qualités esthétiques ou éthiques » de l'un des trois ou quatre cents films projetés au cours de l'année précédente. La décision a lieu dans un restaurant de la Grand Place, à Bruxelles, à l'issue d'un déjeuner qui prend, ou plutôt le débat, plusieurs heures. Des assemblées éliminatoires, tenues pendant le mois de décembre, ont laissé en présence cinq films qu'on revoit la veille ou l'avant-veille et que des

critiques, choisis tout exprès, défendront jusqu'au bout. Le prix est attribué à la majorité absolue des voix après autant de tours de scrutin qu'il est nécessaire. Procédure longue, peut-être lourde — mais honnête : toutes choses paraissent en pleine lumière.

Cette fois, c'est Picnic *qui l'a emporté (au septième tour) devançant, dans l'ordre :* The Salt of the Earth, Calle Mayor, Richard III *et* Sourires d'une nuit d'été. *Mes confrères m'avaient chargé de défendre* Picnic. *Je l'ai fait sans trop de conviction — j'allais dire avec mesure si ce n'était précisément le terme dont je me suis servi pour qualifier le film de Joshua Logan. J'ai tenté de montrer que ces scènes de la vie de province dépassent de beaucoup le folklore du Kansas, que ces portraits mi-figue mi-raisin renouvellement un fonds conventionnel, que cette peinture de l'ennui est digne parfois de Flaubert, que l'air de bravoure qui donne son nom au film sonne juste malgré tout, saison unique où tous les fruits brillent ensemble, que* Picnic *ne craint pas d'être une œuvre d'art : le réel devenu beau.*

Sourires d'une nuit d'été *a paru un divertissement sans portée véritable (je ne suis pas de cet avis) ;* Calle Mayor *n'a pu triompher de certaines réminiscences ; ni* Richard III, *qui a pâli au souvenir de* Henry V *; pour* Le Sel de la Terre, *une narration par endroits malhabile ou trop évidente et des ruptures de ton ont pesé davantage que la force du pamphlet.*

Finalement des éléments extérieurs ont encore joué en faveur de Picnic. *Non seulement c'était le seul des cinq films à n'avoir obtenu aucune récompense jusqu'alors ; mais il a paru que le cinéma américain souffrait depuis longtemps d'un ostracisme immérité. L'on est convenu que la haine de l'*american way of life *empêchait trop souvent qu'on rendît justice à ceux-là mêmes qui la mettaient en scène le plus cruellement, le plus justement, le plus rigoureusement. Croire que ce déni de justice pût être réparé à Bruxelles, c'était sans doute se hausser du col, mais quoi, l'intention était pure.* Picnic *devint ainsi le témoin du meilleur cinéma américain.*

Il me reste à faire deux observations.

La première, pour préciser que pouvaient seuls concourir les films projetés sur les écrans de Bruxelles pendant l'année 1956 : d'autres films donc que ceux qu'on a vus à Paris dans le même temps. La dernière œuvre de Robert Bresson, par exemple, échappait au concours.

J'observe, en second lieu, qu'aucun film français n'a atteint la finale. Gervaise *a été éliminé de justesse ;* Ballon rouge *un peu plus tôt ;* La Traversée de Paris, Marguerite de la nuit *au milieu de la course ;* Elena, *dès le début.*

...J'oubliais La Pointe Courte, *mais ceci me mène ailleurs.*

Le jour où les journalistes groupés au sein de l'Union de la Critique ont attribué leur Grand Prix à Picnic, *quelques-uns d'entre eux, auxquels s'étaient joint le conservateur de la Cinémathèque de Belgique, le directeur du Cinéma d'essai, etc., se sont réunis à leur tour pour choisir non plus le meilleur film mais le plus neuf, fût-il maladroit, le plus propre à renouveler, si peu que ce soit, le langage cinématographique.*

J'avais suggéré à mes amis de donner à ce Prix, décerné dans un restaurant chinois, le nom d'un plat fort délectable : celui du Canard Laqué *; d'y ajouter, s'il fallait, des prix plus précieux encore, tels celui du Lointain Intérieur. Mais ces boutades n'ont pas convaincu. L'on s'est borné à distinguer trois films (qui ont été élus à l'unanimité) :* La Pointe Courte, *d'Agnès Varda ;* Killer's Kiss, *de Stanley Kubrick et* Herr Puntila und sein Knecht Matti, *de Cavalcanti. Il s'en est fallu d'une voix que soit désigné également* La Cigale, *de Sergei Samsonov.*

Notre choix était naturellement différent de celui de la critique officielle ; mais déjà notre objet : qui fait passer l'humeur avant le jugement, un certain plaisir avant toute autre chose.

Enfin, je voudrais emprunter à la Cinégraphie Belge, *organe corporatif, la liste des trente films qui ont obtenu les recettes les plus élevées, au cours de leur première sortie à Bruxelles, entre le 1er janvier et le 30 novembre 1956.*

Les voici dans l'ordre : Le Monde du silence ; Papa, Maman, ma Femme et Moi ; Les Grandes Manœuvres ; Le Bouffon du roi ; Si Paris nous était conté ; La Grande Bagarre de Don Camillo ; Les Carnets du Major Thompson ; Lady and the Tramp ; Hélène de Troie ; La Fille du fleuve ; En effeuillant la marguerite ; Hell and Back ; Le Couturier de ces Dames ; Marcelino, Pane e Vino ; Gervaise ; Vacances à Venise ; Pain, Amour, Ainsi soit-il ; La Belle des Belles ; Paris-Canaille ; Ces Sacrées Vacances ; Les Possédées ; The Man Who Knew too Much ; Don Juan ; Till Eulenspiegel ; Le Cygne ; La Rose tatouée ; Bhowani Junction ; La Main au collet ; Mélodie interrompue ; La Cuisine des Anges.

Au regard du box-office, Sourires d'une nuit d'été, The Gold Rush *(version sonorisée)* et Lola Montès *viennent en 46e, 47e et 48e position.* Cette Sacrée Gamine *est 51e;* Picnic, *59e ;* Richard III, *68e ;* The Trouble with Harry, *71e ;* Le Ballon rouge, *75e ;* The Man with the Golden Arm, *80e ;* C'est arrivé à Aden, *83e ;* It's Always Fair Weather, *90e et* Les Mauvaises Rencontres, *98e. A remarquer que certains de ces films, notamment* Les Grandes Manœuvres, *étaient en cours de distribution avant le 1er janvier.*

René MICHA.

REVUE DES REVUES

Une morale sur mesure

Pendant un temps les CAHIERS *ont souffert du manque de rivaux. Force nous* était de nous rabattre sur des querelles intestines qui, si elles nous aidaient à aiguiser notre plume, trop prompte à s'émousser dans la solitude, risquaient à la longue de dérouter et d'agacer le lecteur. Mais nous voilà flanqués maintenant, de deux consœurs qui nous permettent de mieux définir notre style et nos positions : et une troisième TÉLÉ-CINÉ jusqu'ici cantonnée dans la fiche filmographique, fait des incursions de plus en plus nombreuses sur le terrain de la critique et des idées générales. CINÉMA 57, il est vrai, par son éclectisme et son aspect didactique, semble peu propre à fortifier notre tonus polémique : la revue de la fédération des Ciné-Clubs inaugure sa troisième année d'âge par un numéro spécial sur le cinéma d'animation dont je me borne à signaler l'intérêt documentaire. Mais POSITIF semble vouloir de moins en moins démentir l'étiquette de « mensuel » qu'il arbore sur sa couverture : seul, le retard qu'il met à rendre *compte des films, trahit encore les incertitudes de sa santé. Je signalais* dernièrement que son mordant paraissait s'être quelque peu émoussé, que, l'accord se faisant autour des mêmes noms, nous courions le danger d'une paix sans histoires.

Cette fois-ci l'attaque part de Pierre Kast. Etant personnellement visé (pour une critique de *Grand'Rue*, publiée dans ARTS, il est vrai) force m'est d'assumer le poste ingrat de gardien de nos buts. Ces shoots sont ajustés avec un peu plus de précision, moins toutefois que je m'attendais de la part d'un adversaire aussi galonné. Si Kast vitupère les Hitchcockiens, il oublie de prononcer un seul mot capable d'ébranler le prestige du Maître lui-même : nous voilà bien loin de l'intelligent démontage de la *Corde* proposé jadis par André Bazin. Quelques remarques, émanées de lettres de lecteurs, avaient mieux réussi à ébranler une foi, qui, comme toute foi, est faite de doute surmonté.

Kast entend nous poursuivre sur notre propre terrain : celui de la défense des films d' « *auteurs* ». Ce qu'il loue en Bardem n'est pas seulement « *un certain refus de tenir pour légitimes les normes de la vie actuelle en société* », mais un

nouveau *style* duquel relèvent aussi bien Huston, Benedek, Brooks, Aldrich que Bergman ou Fellini. « *Ces films sont pour moi,* nous dit-il, *comme la traduction cinématographique d'une discussion sur la responsabilité et la solitude.* » Et plus loin de nous parler d'*évolution lente des pensées,* de *modification des caractères,* d'*ambiguïté,* de *conflit moral.*

Le grand mot est lâché. C'est sur *moral* également que Roger Tailleur termine sa critique d'*Attack.* Ce terme de *moral* est à la mode et remarquons qu'il le fut d'abord aux CAHIERS. Séparé du contexte, il ne veut pas dire grand-chose et peut tout aussi bien s'appliquer à la tragédie grecque, qu'à une quelconque pièce de patronage. Il va de soi que c'est dans la première acception que nous le prenons les uns et les autres et Kyrou, lui-même, jusqu'ici laborieusement obstiné à ne pas voir dans un film plus loin que le bout de la thèse, loue justement et ingénument Bunuel d'avoir, en présentant dans *La Mort en ce jardin* un *curé sympathique,* substitué l'athéisme à son anticléricalisme de naguère. Seul le préposé aux basses œuvres, Louis Seguin continue d'affirmer *son peu de goût pour le moralisme,* moralisme qui selon lui, souille irrémédiablement *Bus Stop.*

Je demande donc, et j'espère qu'ils m'en sauront gré, à nos amis de POSITIF de bien vouloir préciser ce concept de *morale* — ou *moral* — employé avec des significations si contradictoires. Passe encore de se jeter à la tête les mêmes noms de cinéastes, mais les mêmes mots !

Finissons-en avec Bardem en disant que nous sommes prêts à l'admirer (ceux qui dans notre rédaction, du moins, lui sont hostiles) s'il y a chez lui tout ce que Kast veut y voir, mais cette *ambiguïté,* cette *évolution,* je crois que nous nous abîmerions les yeux à vouloir les détecter. Je voudrais surtout dans cette escarmouche, prendre l'occasion de constater que la plateforme de POSITIF, plateforme idéologique ou, plus exactement, politique, cherche manifestement à s'élargir : opération de première nécessité, si l'on songe que cette revue de cinéma observait une ligne encore plus étroite que celle de n'importe quelle faction politique, y compris le groupe de Pierre Hervé et des dissidents poujadistes. Pour entrer dans le clan Chardère-Kyrou, il ne suffisait pas seulement d'être de gauche, ni farouchement athée, ni particulièrement sensible aux malheurs des races opprimées, mais encore d'avoir sur toutes sortes de chapitres, celui de l'amour en particulier, les goûts dans lesquels il pouvait sembler que les idées eussent peu de part. Révélateur de cet état d'esprit est un article signé *XXX* où les canons de la beauté féminine antibourgeoise sont définis avec une précision assez inquiétante pour les sympathisants de la secte. Non moins inquiétante d'ailleurs pour les lectrices et amies de POSITIF qui se verront immanquablement méprisées ou répudiées, si elles ne font pas au moins soixante-dix centimètres de tour de taille et si leurs formes évoquent le fuselage de B.B. ou d'Audrey Hepburn plus que l'opulence de Maë West. Passe encore, si l'on a d'Adonis que le nom, qu'on se gargarise du succès matrimonial d'Arthur Miller (être intellectuel de gauche ne vous immunise pas pour autant contre la psychose de l'*identification*) mais sévir en dictateur sur les mensurations de nos campagnes, c'est avoir de la femme et de sa liberté une bien piètre idée. Et si celle-ci aime à se sentir, tout de même, un peu *objet,* pourquoi la frustrer de ce doux plaisir ?

XXX qui se prétend lui aussi *moraliste* et *moralisateur* dira que je déforme sa pensée. Retorquons-lui qu'il déforme non moins la thèse qu'il entend combattre, celle de la civilisation occidentale et chrétienne qui n'a cessé d'affirmer l'égalité de la femme et de l'homme, contrairement à certaines autres mœurs et certaine autre religion que *XXX* doit bien connaître s'il est celui que nous croyons et a tiré quelque profit de son *temps perdu* sur des rives lointaines.

La misogynie, est-il besoin de le dire, n'est nullement un apport du christianisme mais, si l'on tient aux explications historiques, bien au contraire, la survivance d'un vieil état d'esprit païen ou paysan. Je pense même que celle-ci est bien plus rare dans le film américain que Jacques Siclier n'a voulu le dire. Ce qui est sûr, c'est que les héroïnes de Rossellini, de Nicholas Ray, celles de Hawks même ou d'Hitchcock ont beaucoup moins de l'*ange déchu* que celles de Josef von Sternberg ou d'Ingmar Bergman. Mais nous aurons l'occasion de reparler de tout celà.

Rien que la nuance ; oui, certes, à quelques croyances, centimètres ou kilos près. Et vive la morale, *la chose du monde,* constatons le donc, *la mieux partagée.*

Eric ROHMER.

BIOFILMOGRAPHIE DE FEDERICO FELLINI

Etablie par Luc Moullet

Federico Fellini est né en 1920 à Rimini, ville de la province d'Emilie située sur l'Adriatique. Il était originaire d'une famille de petits bourgeois.

Dès l'âge de douze ans, il fait une fugue : devenu pendant un mois clown dans le cirque d'une petite troupe de saltimbanques, il est bien vite ramené à la maison paternelle; on avait retrouvé sa trace grâce à certaines photos parues dans la presse. Il mène une existence de vitellone, jusqu'en 1937 où, lassé de ne rien faire, il part pour *Florence*. Il y dessine des bandes illustrées. A Rome ensuite, il devient journaliste à CINÉ-MAGAZINE, puis caricaturiste *dans les* restaurants. Il aborde le music-hall, fait la connaissance d'Aldo Fabrizi, qui le fait débuter comme scénariste, et l'engage dans sa troupe de comédiens comme parolier-gagman. Pendant un an et demi, il suivra les tournées de Fabrizi. Il écrit les chansons, les petites pièces ou sketches, règle la chorégraphie des attractions dans les cinémas.

De retour à Rome, il épouse en 1943 Giulietta Masina, alors actrice de la Radio. Nous la retrouverons dans presque tous les films de Fellini, ainsi que dans certains auxquels il collabora (*Senza Pietà*, *Europe* 51). Il reprend son métier de caricaturiste et de dessinateur dans les rues de Rome au moment de la Libération. C'est alors qu'il fait la connaissance de Roberto Rossellini. L'auteur de *L'Homme à la croix* lui demande d'écrire le scénario de *Rome, ville ouverte*. C'est le point de départ d'une nouvelle carrière.

En 1950, Fellini, ami et collaborateur d'Alberto Lattuada, se voit offrir par ce dernier le poste de coproducteur et coréalisateur d'un film dont il venait d'écrire le scénario, et qui lui tenait particulièrement à cœur, *Luci del Varietà*.

I. SA CARRIERE D'ASSISTANT

Federico Fellini a été assistant :

— de Roberto Rossellini pour ROMA, CITTA' APERTA (*Rome, ville ouverte* — 1944), PAISA (1946), IL MIRACOLO (*Le Miracle*, second volet de L'AMORE — 1948), FRANCESCO GIULLARE DI DIO (*Onze Fioretti de François d'Assise* — 1950), EUROPE' 51 (1952);

— de Alberto Lattuada pour IL DELITTO DI GIOVANNI EPISCOPO (*Le Crime de Giovanni Episcopo* — 1946), SENZA PIETA' (*Sans Pitié* — 1947).

II. SA CARRIERE DE SCENARISTE

Federico Fellini a collaboré aux scénarios de :

DOCUMENTO Z 3, de Alfredo Guarini (1941);

AVANTI C'E' POSTO, de Mario Bonnard (1942);

QUARTA PAGINA, de Nicola Manzari (1942);

CAMPO DE' FIORI, de Mario Bonnard (1943);

CHI L'A VISTO? de Gioffredo Alessandrini (1943);

L'ULTIMA CARROZZELLA, de Mario Mattoli (*Le Diamant mystérieux* — 1943);

ROMA, CITTA' APERTA, de Roberto Rossellini (*Rome, Ville ouverte* — 1944);

PAISA', de Roberto Rossellini (1946);

IL DELITTO DI GIOVANNI EPISCOPO, de Alberto Lattuada (*Le Crime de Giovanni Episcopo* — 1946);

SENZA PIETA', de Alberto Lattuada (*Sans Pitié* — 1947);

IL MIRACOLO, de Roberto Rossellini (*Le Miracle*, second volet de L'AMORE — 1948);

IN NOME DELLA LEGGE, de Pietro Germi (*Au Nom de la loi* — 1948);

IL MULINO DEL PO, de Alberto Lattuada (*Le Moulin du Po* — 1949);

FRANCESCO, GIULLARE DI DIO, de Roberto Rosselini (*Onze Fioretti de François d'Assise* — 1950);

IL CAMMINO DELLA SPERANZA, de Pietro Germi (*Le Chemin de l'espérance* — 1950);

LA CITTA' SI DEFENDE, de Pietro Germi (*Traqué dans la Ville* — 1951);

EUROPE' 51, de Roberto Rossellini (1952);

IL BRIGANTE DI TACCA DEL LUPO, de Pietro Germi (*La Tanière des Brigands* — 1952).

1950. — LUCI DEL VARIETA (FEUX DU MUSIC-HALL) (Capitolium - I.I.M.).

Sc. : Federico Fellini, Ennio Flaiano, Alberto Lattuada et Tullio Pinelli, d'après un sujet de Federico Fellini.

Ph. : Otello Martelli.

Mus. : Felice Lattuada.

Int. : Peppino De Filippo, Carla Del Poggio, Giulietta Masina, John Kitzmiller, Folco Lulli, Franca Valeri, Dante Maggio.

Pr. : Federico Fellini et Alberto Lattuada (également coréalisateur).

1951. — LO SCEICCO BIANCO (COURRIER DU CŒUR) (Luigi Rovere - P.D.C. - O.F.I.).

Sc. : Federico Fellini, Tullio Pinelli avec la collaboration d'Ennio Flaiano, d'après un sujet de Michelangelo Antonioni, Federico Fellini et Tullio Pinelli.

Ph. : Arturo Gallea.

Mus. : Nino Rota.

Montage : Rolando Benedetti.

Int. : Alberto Sordi, Brunella Bovo, Leopoldo Trieste, Giulietta Masina, Ernesto Almirante, Fanny Marchio, Gina Mascetti, Enzo Maggio.

Pr. : Enzo Provenzale.

1952. — L'AMORE IN CITTA' (L'AMOUR A LA VILLE) (Faro Film). 4e sketch : UN' AGENZIA MATRIMONIALE (*Agence matrimoniale*).

Sc. : Federico Fellini et Tullio Pinelli.

Ph. : Gianni di Venanzo.

Mus. : Mario Nascimbene.

Déc. : Gianni Polidori.

Int. : non professionnelle.

Pr. : Cesare Zavattini.

1953. — I VITELLONI (LES GRANDS VEAUX) (Peg-Produzione Films, *Italie* - Cité Film, *France*).

Sc. : Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli, d'après un sujet de Federico Fellini et Tullio Pinelli.

Ph. : Otello Martelli, assisté de Trasatti et Carlini.

Mus. : Nino Rota.

Déc. : Mario Chiari.

Int. : Leonora Ruffo, Franco Interlenghi, Franco Fabrizi, Alberto Sordi, Paola Borboni, Leopoldo Trieste, Riccardo Fellini, Claude Farere, Arlette Sauvage, Jean Brochard, Enrico Viarisio, Lida Baarowa, Carlo Romano, Vira Silenti, Maja Nipora.

Pr. : Laurenzo Pegoraro.

1954. — LA STRADA (LE GRAND CHEMIN) (Ponti-De Laurentiis).

Sc. : Federico Fellini et Tullio Pinelli, avec la collaboration d'Ennio Flaiano, d'après Federico Fellini et Tullio Pinelli.

Dialogue : Tullio Pinelli.

Ph. : Otello Martelli.

Mus. : Nino Rota.

Montage : Leo Catozzo.

Int. : Anthony Quinn, Giulietta Masina, Richard Basehart, Aldo Silvani.

Pr. : Dino De Laurentiis.

1955. — IL BIDONE (IL BIDONE) (Titanus, *Italie* - S.G.C., *France*).

Sc. : Federico Fellini, Ennio Flaiano et Tullio Pinelli.

Ph. : Otello Martelli.

Mus. : Nino Rota.

Déc. : Dario Cecchi.

Montage : Mario Serandrei et Giuseppe Vari.

Int. : Broderick Crawford, Giulietta Masina, Richard Basehart, Franco Fabrizi, Alberto de Amicis, Maria Werlen, Laurella de Luca, Sue Ellen Blake.

1956. — LE NOTTI DI CABIRIA (LES NUITS DE CABIRIA) (De Laurentis Cinematografica, *Italia* - Marceau, *France*).

Sc. : Federico Fellini.

Ph. : Aldo Tonti.

Mus. : Nino Rota.

Int. : Giulietta Masina, Amedeo Nazzari, Dorian Gray, François Périer, Franca Marzi.

Pr. : Dino De Laurentiis.

FILMS SORTIS A PARIS DU 2 AU 29 JANVIER 1957

6 FILMS FRANÇAIS

Ah! quelle équipe, film en Eastmancolor de Roland J. Quignon, avec Louise Carletti, Sydney Béchet, Pierre Trabaud, Eddy Rasimi.

Alerte aux Canaries, film en Agfacolor de André Roy, avec Celia Cortez, Bruce Kay, Howard Vernon, Jean Tissier.

Folies Bergère. — Voir note de Jacques Doniol-Valcroze dans ce numéro.

Honoré de Marseille, film en Eastmancolor de Maurice Regamey, avec Fernandel, Rellys, Andrex, Maryse Patris.

Je reviendrai à Kandara, film en CinemaScope et en Eastmancolor de Victor Vicas, avec Daniel Gélin, Bella Darvi, François Périer, Robert Dalban, Julien Carette, Jean Brochard.

La Rivière des trois jonques, film en Dyaliscope et en Eastmancolor de André Pergament, avec Dominique Wilms, Jean Gaven, Lise Bourdin, Howard Vernon.

15 FILMS AMERICAINS

The Solid Gold Cadillac (*Une Cadillac en or massif*). — Voir critique de Louis Marcorelles dans ce numéro.

The Bold and the Brave (*Le Brave et le Téméraire* ou *A chacun son destin*), film en Superscope de Lewis R. Foster, avec Wendell Corey, Don Taylor, Mickey Rooney, Nicole Maurey.

The Burning Hills (*Collines brûlantes*). — Voir note de Philippe Demonsablon dans ce numéro.

Cinerama Holiday. — Voir note de Luc Moullet dans ce numéro.

Great Day in the Morning (*L'Or et l'Amour*), film en Superscope et en Technicolor de Jacques Tourneur, avec Virginia Mayo, Robert Stack, Ruth Roman, Alex Nicol.

Hot Blood (*L'Ardente Gitane*). — Voir critique de Jean-Luc Godard dans ce numéro.

The King and I (*Le Roi et Moi*). — Voir note de Luc Moullet dans ce numéro.

Lust for Life (*La Vie passionnée de Vincent Van Gogh*). — Voir critique de Jean Domarchi dans ce numéro.

The Maverick Queen (*La Horde sauvage*), film en Naturama et en Trucolor de Joe Kane, avec Barbara Stanwyck, Barry Sullivan, Mary Murphy, Scott Brady.

The Mountain (*La Neige en deuil*), film en VistaVision et en Technicolor de Edward Dmytryk, avec Spencer Tracy, Robert Wagner, Claire Trevor, Anna Kashfi.

Ransom (*La Rançon*). — Voir note de André S. Labarthe dans ce numéro.

Raw Edge (*La Proie des hommes*), film en Technicolor de John Sherwood, avec Rory Calhoun, Yvonne de Carlo, Mara Corday, Rex Reason.

Shotgun (*Amour, fleur sauvage*), film en Technicolor de Lesley Selander, avec Sterling Hayden, Yvonne de Carlo, Zachary Scott, Guy Prescott.

Tennessee's Partner (*Le Mariage est pour demain* ou *Le Bagarreur du Tennessee*). — Voir note de Luc Moullet dans ce numéro.

The Yellow Mountain (*La Montagne jaune*), film en Technicolor de Jesse Hibbs, avec Lex Barker, Mala Powers, Howard Duff, William Demarest.

2 FILMS ALLEMANDS

Das Bekenntnis der Ina Kahr (*Le Destructeur*), film de G.-W. Pabst, avec Elisabeth Müller, Curd Jürgens, Margot Trooger, Hanna Rucker.

Die Halbstarken (*Les Demi-Sel*). — Voir note de Jacques Siclier dans ce numéro.

1 FILM ESPAGNOL

Mi Tio Jacinto (*Le Muchacho*), film de Ladislao Vajda, avec Pablito Calvo, Antonio Vico, Jose Marco Davo, Mariano Arana.

1 FILM ITALIEN

Lo Spadacino Misterioso (*Le Revanche du prince noir*), film de Sergio Grieco, avec Frank Latimore, Gérard Landry, Tamara Lees, Fiorella Mari.

1 FILM AUTRICHIEN

Don Juan de Mozart, film en Agfacolor de H.W. Kolm-Veltee, avec Cesare Danova, Josef Meinrad, Evelyne Cormand, Hans von Borsody.

1 FILM MEXICAIN

Sombra Verde (*La Belle de Vera Cruz*), film de Roberto Gavaldon, avec Ricardo Montalban, Adriana Welter, Victor Parra, Jorge Martinez De Hayas.

CAHIERS DU CINÉMA

Revue mensuelle du cinéma — et du télé-cinéma —

Rédacteurs en Chefs : A. BAZIN, J. DONIOL-VALCROZE et LO DUCA

Directeur-gérant : L. KEIGEL

●

25, Bd Bonne-Nouvelle - PARIS (2e)

R.C. Seine 326.525 B

●

Prix du numéro : 250 Frs

Abonnement 6 numéros :

France, Union Française .... 1.375 Frs

Etranger .... 1.600 Frs

Abonnement 12 numéros :

France, Union Française .... 2.750 Frs

Etranger .... 3.600 Frs

Tarifs spéciaux pour étudiants et ciné-clubs

●

Adresser lettres, chèque ou mandat aux CAHIERS DU CINEMA, 146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY 05-38).

Chèques postaux : 7890-76 PARIS

●

Les articles n'engagent que leurs auteurs. Les manuscrits ne sont pas rendus.

Le Directeur-Gérant : L. KEIGEL.
Imprimerie CENTRALE DU CROISSANT, Paris, Dépôt légal : 1er trim. 1957.

CAHIERS DU CINEMA, PRIX DU NUMERO : 250 FRANCS